

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين
من عام 1993 - 2002

إعداد

أحلام محمد سليمان بشارات

إشراف

الأستاذ الدكتور عادل أبو عمشة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات
العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين
2005



البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين
من عام 1993 - 2000

عادل أبو عيشة

إعداد

أحلام محمد سليمان بشارات

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 28/05/2005م، وأجيزت.

أعضاء اللجنة:

التوقيع

1- أ.د. عادل أبو عيشة - جامعة النجاح الوطنية/ مشرفاً

2- أ.د. عادل الاسطة - جامعة النجاح الوطنية/ متحنا داخليا

3- د. نادر قاسم - جامعة الخليل/ متحنا خارجيا

الإهداء

إلى الذين تعبوا ويتعبون.....

أمي

وأبي

والجميع

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد..

أتوجه بالشكر إلى كل من راقب هذا العمل وهو يتحول من فكرة إلى حقيقة:

أستاذي الدكتور عادل أبو عمشة الذي أشرف على هذه الأطروحة، فأفادني بتوجيهاته ونصائحه.

أستاذي الدكتور عادل الأسطة الذي أفدت من ملاحظاته ما كان في صالح هذا العمل.

الأديب رجب أبو سرية والصحفي القاص علاء حليحل اللذين أعاناني في الحصول على النصوص الروائية الصادرة في قطاع غزة والأرض المحتلة عام 48. وكل أولئك الأدباء الذين زودوني بنصوصهم الروائية.

كما وأتوجه بالشكر والتقدير لأعضاء مكتبة جامعة النجاح الوطنية، ولأعضاء مكتبة بلدية نابلس، ولأسرة مدرسة بنات طمون الثانوية مديرة ومعلمات.

وفي النهاية، أتوجه بالشكر والعرفان إلى عضوي لجنة المناقشة اللذين سيكسيان هذا البحث قيمةً أخرى بأرائهما وتوجيهاتهما السديدة.

جزاكم الله عني كل الخير وحسن الجزاء.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
ب	قرار لجنة المناقشة
ت	الإهداء
ث	كلمة الشكر
ج	فهرس الموضوعات
د	الملخص باللغة العربية
1	المقدمة
7	التمهيد: المسار التاريخي للبطل الروائي
8	أولاً: الصورة التقليدية للبطل
17	ثانياً: الإنسان العادي بطلاً
24	ثالثاً: تلاشي البطولة
30	تقديم: البطل في الرواية الفلسطينية منذ النشأة وحتى عام 1993
37	الفصل الأول: بطل المرحلة
39	1-البطل العائد
39	نهر يستحم في البحيرة يحيى يخلف
45	ليالي الأشهر القمرية غريب عسقلاني
48	جواد زيد أبو العلا
49	2-البطل المفاوض
49	آخر القرن أحمد رفيق عوض
54	3-البطل الجماعة
54	مقامات العشاق والتجار أحمد رفيق عوض

59	بقايا	أحمد حرب
64	4-البطل السلبي	
65	زمن دحموس الأغبر	غريب عسقلاني
70	5-البطل الإشكالي	
72	تداعيات ضمير المخاطب	
72	الوطن عندما يخون	عادل الأسطة
80	الميراث	سحر خليفة
84	الفصل الثاني: بطل الاتجاه السياسي	
85	1-البطل الإسلامي	
85	أ-البطل الإسلامي المتشدد	
85	ستائر العتمة	وليد الهودلي
91	ب-البطل الإسلامي المعتدل	
91	قفص لكل الطيور	خضر محجز
96	2-البطل المتحول فكرياً	
96	المفقود رقم 2000	سهيل كيوان
102	3-البطل اللامنتمي سياسياً	
102	وجوه في درب الآلام	مشهور البطران
108	الفصل الثالث: البطل اللاتاريخي	
110	1-البطل الشعبي	
110	شهاب	صافي صافي
115	2-البطل المرأة/ الأرض	
115	الدمية والظلال	أحمد سليمان
119	3-البطل المقاوم	

119	في حزيران قديم عمر حمّش
122	نجمة النواتي غريب عسقلاني
124	قمر في بيت دراس عبد الله تايه
128	الفصل الرابع: البطل المكان
130	1-المكان/ الوطن/ المنفى
130	نجوم أريحا ليانة بدر
136	2-المكان وتعدد الدلالات
136	جبل نبو عزت الغزاوي
144	الخاتمة
149	المصادر والمراجع
155	الدوريات
155	الرسائل الجامعية
b	الملخص باللغة الإنجليزية

البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين

من عام 1993-2002

إعداد

أحلام محمد سليمان بشارات

إشراف

أ.د. عادل أبو عمشة

الملخص

تأتي هذه الدراسة بهدف تقديم تصوّر وافٍ عن صورة البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين في الضفة الغربية وقطاع غزة والأرض المحتلة عام 48، وذلك في المرحلة الممتدة من عام 1993 إلى عام 2002، وهي المرحلة التي شكلت منعطفاً ظاهراً في حياة الفلسطينيين وقضيتهم بوصفها مرحلة سلام، ما يعني أن هذه الدراسة ترصد صورة المجتمع الفلسطيني بأفراده ومبدعيه، وكيفية معاشتهم لها، وردود أفعالهم على تأثيراتها، ومدى استجابتهم لمتغيراتها.

وقد سارت منهجية البحث على أساس الإفادة من دراسات مشابهة قدمت في هذا الباب، ومحاولة استكمال الجهود التي تضمنتها تلك الدراسات، والاعتماد على دراسات مؤسسة في باب الرواية عالمية وعربية، وتحديدًا في جانب الشخصية والبطل منها على وجه الخصوص، ورصد النصوص الروائية الصادرة في فلسطين في الفترة التي اتخذتها الدراسة مجالاً للبحث، والبحث عن القواسم المشتركة التي تتقاطع عندها معظم نماذج البطولة المقدمة في تلك الروايات، دون اعتماد النضج الفني أساساً في ذلك الاختيار، وكان المنهج الوصفي هو المعتمد في وصف نماذج البطولة في الروايات المختارة.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن تتوزّع مادته في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول وخاتمة.

تتبعت الدراسة في التمهيد المسار التاريخي للبطل في الأشكال الأدبية في سير وملاحم وأساطير، وفي المذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية، ما أظهر تحول المفهوم التقليدي للبطولة بدلالاته ليكتسب الدلالة على الإنسان العادي، يُلاحظ ذلك بالانتقال من الأشكال

الأدبية القديمة إلى المذاهب الأدبية، الأمر الذي مهّد الطريق أمام الحديث عن فكرة تلاشي البطولة من النص الروائي الحديث.

وفي الفصل الأول الذي جاء بعنوان بطل المرحلة، قدمت الدراسة خمسة نماذج للبطولة، هي: البطل العائد، والبطل المفاوض، والبطل الجماعة، والبطل السلبي والبطل الإشكالي. وقد ظهر هؤلاء الأبطال بمظهر المهزومين المأزومين، انسجاماً مع الواقع الذي بدا مخيباً للآمال على نحو غير متوقع.

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان بطل الاتجاه السياسي، تناولت الدراسة ثلاثة أنواع من البطولة، هي: بطولة الاتجاه الإسلامي بصورتها المتشددة والمعتدلة، وبطولة المتحول في فكره السياسي، وبطولة اللامنتمي فكراً، ما أظهر تمثيل هؤلاء الأبطال لتجارب مؤلفي النصوص الروائية وأفكارهم السياسية، وخصوصية خروج البطل الإسلامي من دائرة الخيبة التي سيطرت على نماذج الأبطال المقدمين في الدراسة على نحو مجمل.

وفي الفصل الثالث الذي جاء بعنوان البطل اللاتاريخي، قدمت الدراسة ثلاثة نماذج من البطولة، هي: بطولة الشعبي، وبطولة المرأة/ الأرض، وبطولة المقاوم، وقد أظهر هذا الفصل اتساق تلك النماذج بطابع سلبي رغم خروجها زمنياً من إطار المرحلة، وهي سلبية مبعثها وتيرة النقد الذاتي التي سيطرت على الشخصيات الرئيسية فيها حتى تلك المقاومة منها.

وفي الفصل الرابع الأخير، الذي جاء بعنوان البطل المكان، حيث شغل المكان الدور الرئيس فيها ما جعله يمثل دور الشخصية الرئيسية، تناولت الدراسة نموذجين من البطولة، هي: المكان الوطن/ المنفى، والمكان وتعدد الدلالات، وقد أظهر البطل/ المكان، اتخاذ المنفى أبعاداً سلبية، وهي الأبعاد التي لم ينجح ظهور الوطن منها لاسيما حينما يرتبط بتغير معالمه لدى الشخصيات العائدة إلى الوطن بعد اتفاق (أوسلو).

أما في الخاتمة فقد عرضت الدراسة للنتائج التي توصل إليها البحث، والجديد الذي أضافته إلى جهود الباحثين السابقين في المجال ذاته.

المقدمة

يقف العامل الذاتي وراء اختياري للفن الروائي مجالاً لهذه الدراسة، ناهيك عن كون الرواية مرشحة لأن تكون أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الإنسان بكل همومه، أمّا اختيار الرواية الفلسطينية تحديداً فما ذاك إلا لتلك الخصوصية التي امتازت بها عن شقيقتها العربية من حيث خصوصية الموضوع الذي تتمحور حوله، ولرغبتني في دراسة موقف الروائي الفلسطيني من موضوعه الوطني، وقدرته على التعبير عنه.

ولأن الشخصية تشكل عنصراً مهماً من عناصر العمل الروائي، والبطل ما هو إلا أحد هذه الشخصيات وأهمها؛ فقد جعلت هدف دراستي تتّبع مبحث البطل في الرواية الفلسطينية للوصول إلى تصوّر متكامل يسمح بتحديد خصائصه والوقوف على حقيقة إشكاليته، لا سيما وقد تعددت الآراء النقدية حوله.

على أن هذه الدراسة سوف تعنى بدراسة البطل باعتباره الشخصية التي تلعب دوراً رئيساً في النص الروائي، وليس انسجاماً مع ما للبطولة من دلالة على القدرة الخارقة، وبما أن البطل أحد الشخصيات الروائية التي تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها من الواقع الذي تعيش فيه، فإن تتبع صورة البطل في الرواية الفلسطينية، في زمانها المحدّد في عنوان الدراسة، سينتهي بإقامة تصوّر واضح حول مواقف الأفراد الذين قلّدهم مؤلفوهم مناصب البطولة بوصفهم أبطالاً يظهرون على أشكال مختلفة تعرض صورة الواقع من جهة، ورؤية مصوريه من جهة أخرى.

ولما لم تتوفر دراسة متخصصة تناولت مبحث البطل في الرواية الفلسطينية بعد اتفاق (أوسلو) المبرم عام 1993 فقد جعلت هدف هذه الدراسة ومبتغاها يسيران بهذا الاتجاه؛ أي تقديم تصوّر وافٍ عن البطل الروائي يسمح بتحديد خصائصه، والوقوف على حقيقة إشكاليته خلال هذه الفترة الزمنية التي شكلت منعطفاً ظاهراً في حياة الفلسطينيين وقضيتهم، وبالتالي تقديم صورة واضحة للمجتمع الفلسطيني بأفراده ومبدعيه، وكيفية معاشتهم لهذه المرحلة، وردود أفعالهم على تأثيرها، ومدى استجابتهم لمتغيراتها.

وبالتالي فإن هذه الدراسة تقوم بدور استكمالي لبعض جهود الباحثين الذين تتبعوا مسيرة البطل في الرواية الفلسطينية في دراسات متخصصة أفردتها أصحابها لتحقيق هذا الهدف، أو ضمن دراسات في باب الرواية الفلسطينية دون أن يكون مبحث البطل هدفها الرئيس.

والدراسات التي تخصصت في دراسة مبحث البطل في الرواية الفلسطينية هي:

1. البطل في الرواية الفلسطينية والأردنية من عام 1948-1978، أطروحة دكتوراة، أعدها فخري أحمد طميلة في جامعة القديس يوسف-بيروت، صدرت عام 1981.
2. البطل في الرواية الفلسطينية 1965-1990، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة في الأدب العربي الحديث في جامعة دمشق، إعداد إيمان القاضي، صدرت عام 1995.
3. نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية لفيحاء قاسم عبد الهادي، الصادرة عام 1997، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقد تناولت هذه الدراسة صورة البطل من عام 1973-1981.

تناولت تلك الدراسات البطل في الرواية الفلسطينية في مراحل زمنية متقدمة على المرحلة المنوي إنجازها في هذا البحث كما هو واضح في الدراستين الأوليين، وفي الوقت الذي أفرد فيه البحث للرواية الفلسطينية في الدراسة الثانية يلاحظ أن الدراسة الأولى قد توسعت لتشمل الرواية الأردنية أيضاً، أما الثالثة فقد جاءت منصبة على دراسة البطل/ المرأة ما جعل الدراسة أكثر تخصصاً وأقل شمولية في عمومية البطل، كمبحث له ملامحه ونماذجه التي تأتي المرأة إحداها.

وقد جعلت الدراسة تبدأ في زمانها بعام 1993 وتنتهي عند حدود عام 2002، لا لأن الدراسات السابقة لم تتناول هذه الفترة الزمنية بالدراسة فحسب، بل لأن عام 93 يشكل مفصلاً جديداً مختلفاً، ومنعطفاً حاداً في تاريخ الشعب الفلسطيني وقضيته، بعد أن قطعت المفاوضات المباشرة مع إسرائيل شوطاً كبيراً، وتوقف رسمياً الكفاح المسلح ضد العدو الصهيوني.

فتاريخ (أوسلو) - على فرض أنه فاتحة سلام - أثار في ذهني مجموعة من التساؤلات سأحاول من خلال دراستي الإجابة عنها، وهي:

هل أبطال النصوص الروائية الصادرة بعد (أوسلو) ينعمون بالسلام ويحملون أُلوية التعايش مع العدو؟، أم أنهم سيظهرون في صور مناقضة لتلك التي ظهرت في العقود السابقة التي شكلت المقاومة وقود نارها؟، أم أن الواقع ما عاد بحاجة إلى أبطال، ما جعلهم يغيبون عن ساحة الواقع والرواية لتحل الشخصيات المتعددة محل الشخصية الواحدة المهيمنة على الأحداث؟، أم أنهم، أخيراً، سيظهرون في صورة المتمردين على كل الضغوطات التي تفرضها المرحلة؟.

وإذا كان الواقع الفلسطيني قد أجاب عن تلك التساؤلات، بعضها أو كلها، بتفجر انتفاضة الأقصى بتاريخ 28/ 9/ 2000، وهو التاريخ الذي لا تتجاوزه الدراسة بل تتناوله؛ لأنه، واقعياً، يقع ضمن إطار مرحلة السلام، فإن للنص الروائي طريقته في الإجابة عن مثل هذه التساؤلات، مثلما لهذه الدراسة أملها في أن توضح كل ذلك.

أما تحديد مجال الدراسة مكانياً بالضفة الغربية وقطاع غزة والأرض المحتلة عام 48، أي فلسطين بحدودها الجغرافية، فلأن الدراسة لا يمكن أن تتسع لتشمل الروايات الفلسطينية داخل الوطن وخارجه في مناطق الشتات؛ بسبب الظروف التي أضحت تزداد سوءاً وتعقيداً، والتي بسببها فكرت بحصر مكان الدراسة في الضفة والقطاع، لا سيما وهما جزءاً الوطن اللذان تأثرا بمرحلة السلام، إضافة إلى أن حصر الموضوع ضمن حدود واضحة يتيح للدارس فرصة التعمق والخروج برؤية دقيقة الأبعاد.

لكنها رغبة الباحث في تجلية موضوعه وتقديمه في صورة يفيد منها من يأتي بعده من دارسين ومهتمين أغرتني بجعل الأرض المحتلة عام 48 ضمن الدراسة، من خلال إدخال بعض النصوص الروائية الصادرة لروائيين فلسطينيين في داخل الأرض المحتلة لعل في ذلك فرصة لإتاحة المجال للمقارنة بين توحّد الرؤية أو تباينها بين نصوص روائية ظهرت في مكانين أحدهما ظل خاضعاً للسيطرة الإسرائيلية، والآخر دخل مرحلة جديدة وُسِمَت بالسلمية.

وقد قسمت الدراسة إلى تمهيد وتقديم وأربعة فصول وخاتمة؛ تتبعت في التمهيد المسار التاريخي للبطل في الأشكال الأدبية المختلفة من سير وملاحم وأساطير، وفي المذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية، وانتهت بالكتابة عن فكرة تلاشي البطولة في الرواية الجديدة.

وفي التقديم توقفت عند صورة البطل في الرواية الفلسطينية في الفترة المتقدمة على تاريخ الدراسة، أي منذ النشأة حتى عام 1993؛ بهدف إتاحة الفرصة أمام القارئ والدارس للمقارنة بين الصورة التي ظهرت عليها صورة البطل/ الشخصية الرئيسة في الرواية الفلسطينية في المراحل المتقدمة على فترة الدراسة وصورته في المرحلة التي يتناولها البحث.

وفي الفصل الأول الذي جعلت عنوانه بطل المرحلة تناولت خمسة نماذج من البطولة هي: البطل العائد، والبطل المفاوض، والبطل الجماعة، والبطل السلبي والبطل الإشكالي.

وفي الفصل الثاني تناولت ثلاثة أنواع من البطولة تقع تحت عنوان بطل الاتجاه السياسي، هي: بطولة الاتجاه الإسلامي بصورتها البطولة المتشددة والبطولة المعتدلة، وبطولة المتحول فكرياً وبطولة اللامنتمي سياسياً.

وفي الفصل الثالث المعنون بالبطل اللاتاريخي، تناولت بطولة الشعبي، والمرأة/ الأرض وبطولة المقاوم.

وفي الفصل الرابع الأخير توقفت عند نصيين روائيين شغل المكان الدور الرئيس فيها حيث يمكن القول إنه يمثل دور الشخصية الرئيسة، وضمنه درست المكان/ الوطن/ المنفى، والمكان وتعدد الدلالات.

أما في الخاتمة فقد عرضت للنتائج التي توصل إليها البحث.

وقد حاولت في هذه الدراسة الاستعانة بالمنهج التاريخي؛ إذ تتبعت صورة البطل في الفكر الأسطوري، والملحمي، والشعبي، والمذاهب الأدبية، ورصدت موقف النقاد المحدثين في رؤيتهم لشخصية البطل، وتوقفت عند تلك الصورة في الرواية الفلسطينية في حلقات مهمة من

تاريخ القضية الفلسطينية، أمّا في تحليل النصوص الروائية فقد اعتمدت المنهج الوصفي، فوصفت الشخصيات الرئيسة كما وردت في الروايات موضوع الدراسة.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث تحديد المصطلح؛ فثمة ما يقارب التسعين رواية صدرت في مرحلة الدراسة، ولمّا لم يكن من السهل تناولها جميعها، كان لابد من البحث عن قواسم مشتركة تتأطر فيها نماذج البطولة في هذه الروايات، وهذا ما تمثّلت دراست سابقة، إلا أنني أبحث لنفسني الإجهاد في إيجاد مصطلحات جديدة للحيلولة دون إغفال كثير من تلك النصوص الروائية؛ فالمصطلحات التي اعتمدتها دراسات مشابهة منها ما اتّجه إلى اعتماد مفاهيم: البطل الإشكاليّ، والبطل السلبي، والبطل الإيجابي، ومنها ما اتّجه إلى اعتماد مفاهيم أخرى كالبطل المقاوم، والبطل الشعب، والبطل المرأة، ولمّا لم يكن الاعتماد على إحداها كافياً، فقد رأت الدراسة أن تجمع بين الإتجاهين في محاولة لمعاينة أكبر عدد من النصوص على ضوء ما حدّدته تلك النصوص لا العكس؛ فلم تكن القوالب جاهزة بغرض فرضها، بل استلهمت ضمن الإتجاهين السابقين من النصوص الروائية ذاتها، كما حاولت ضمن التحديدات العامة، أعني عناوين الفصول، والتحديدات الخاصة، وأقصد تسميات البطولة داخل كل فصل، تناول أكثر الروايات تمثيلاً للنموذج المنوي عرضه، وليس اعتماداً على التكامل الفني للروايات المختارة.

إضافة إلى أن اعتماد مصطلحات النقّاد في تصنيف الشخصية يمكن تطبيقه فيما لو كان المراد دراسة الشخصية في الرواية لا الشخصية الرئيسة؛ فمصطلح الشخصية بعموميته يبيح التعدد وبالتالي الاطلالة على نماذج متعددة؛ فليس ثمة رواية إلا وتضم شخصيات نامية وثابتة، شخصيات مركّبة وبسيطة، إلا أن الشخصيات الرئيسة في أكثر من رواية قد تردّ تحت المسمّى نفسه ما يعني الوقوف عند نماذج بعينها، والذي من شأنه أن يحدّ من إمكانية الإحاطة بكل الروايات الصادرة خلال مرحلة الدراسة والخروج، بالتالي، برؤية شاملة عن البطل في الرواية الفلسطينية في هذه الفترة، والحال ذاته فيما لو طبّقت مصطلحات من مثل الإشكالي، أو السلبي، أو الإيجابي.

عدا عن صعوبة الحصول على مصادر البحث الموزعة ما بين الضفة الغربية وقطاع غزة والأرض المحتلة عام 48، خصوصاً وأن الشروع في إنجاز الأطروحة قد تزامن مع اندلاع انتفاضة الأقصى.

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو استثناء نصين روائيين قدماً صورتين للبطل لم تقف الدراسة على شبيه لهما في النصوص الصادرة خلال مرحلة الدراسة؛ وذلك لأن هذين النصين، كما أشار كاتباهما في التقديم لهما، قد كتبا في مرحلة زمنية متقدمة على عام 1993، وإن كان زمان نشرهما يقع في فترة تالية لتاريخ 1993، وهذان النصان هما:

رواية "الوجه" للروائي وليد أبو بكر الصادرة عام 2003 في طبعتها الثالثة، وقدمت صورة للبطل العميل أو الخائن، ورواية "رائحة النوم" للروائي مازن سعادة الصادرة عام 2000، وتظهر فيها صورة البطل اللامنتمي.

هذا وتأمل الدراسة أن تكون قد قدمت ما من شأنه أن يضيء بعض جوانب الرواية الفلسطينية، والله من وراء القصد.

التمهيد

المسار التاريخي للبطل الروائي

أولاً: الصورة التقليدية للبطل

ثانياً: الإنسان العادي بطلاً

ثالثاً: تلاشي البطولة

أولاً: الصورة التقليدية للبطل

يقترّب مفهوم البطولة بمعناها التقليدي من مفهومها التاريخي، أو ما يمكن تسميته بالواقعي، وهو المعنى الذي يشيع غالباً بين الناس ليدل على مفهوم البطولة بما تعنيه من قيم وأعمال تجعل من فرد ما أو جماعة مميّزين ضمن إطار رؤية الرائيين، واللحظة التاريخية، ودرجة الوعي للمنظور إليهم، وشروط أخرى تفرضها طبيعة المرحلة.

ولا يبتعد المعنى اللغوي لمفهوم البطل عن هذا المدلول، إذ أن "البطولة في اللغة الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عن حوله من الناس العاديين ارتفاعاً يملأ نفوسهم إجلالاً وإكباراً"⁽¹⁾، والبطل، بالتالي، الشجاع الذي يُبطل العظماء بسيفه فيبهرجها، وتَبْطُل جراحه فلا يكثر لها؛ ولذلك، ولأن الأشداء يَبْطُلون عنده أيضاً، سمي بطلاً⁽²⁾.

وهذا المعنى يؤكد ما ورد في "المعجم المفصل في الأدب"؛ إذ يبين ارتفاع هؤلاء الأبطال إلى منزلة الآلهة واستحقاقهم، من ثم، للعبادة، ويدرجهم ضمن أقسام أربعة: بطل واقعي أضيف إليه الخيال مثل عنتره، وثان يكون من نسج الخيال أصلاً كأبطال الإلياذة وغيرهم عند اليونان، وثالث قد يكون إلهاً نزل من مكانته في مصاف الآلهة فاقترّب من الواقع بعيداً عن الخيال، ورابع يجمع بين الخيال والواقع، إلا أن الواقعية فيه أكثر من الخيال⁽³⁾.

وكان الإعجاب بفكرة البطولة مصدرها الأول، على اعتبار أن الكمال الذي وصلت إليه الحياة، لم يتأت لها إلا بفضل بطولة تغلبت على الشر وعوامل الضعف والنقص⁽⁴⁾.

ذلك الإعجاب كان مدعاةً لخلق إيمان بقدرة البطل كفرد مختلف عن الجماعة اختلافاً يؤهّله للإتيان بالخارق في صراعه، والاعتقاد بوجود قوى خفية تحركه "وخاصة في عهود

(1) البطولة في الشعر العربي، مصر- دار المعارف، 1970، ص9.

(2) ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: معجم لسان العرب، المجلد الحادي عشر، بيروت - دار صادر، د.ت، ص56.

(3) ينظر: التونسي، محمد: الخزانة اللغوية / المعجم المفصل في الأدب، لبنان-بيروت-دار الكتب العلمية، ج1، 1993، ص189.

(4) ينظر: سرحان، نمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية، بيروت-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1988، ص45.

الإنسانية الأولى، حتى ليطلق على بعض فترات فترة عبادة الأبطال، حين كانوا يتراءون لمن حولهم رموزاً لقوى خفية غيبية مجهولة، أو بعبارة أخرى رموزاً لأشياء إلهية مقدسة، بل كأنما الآلهة هي التي أنجبتهم لحماية من حولهم بما يأتون به من معجزات القوة والشجاعة، وهي معجزات دفعت الناس إلى عبادتهم أحياناً كأنهم حقاً آلهة بيدهم حياتهم وكل ما يحفظها عليهم من أسباب الرزق والبقاء⁽¹⁾، ليصبح من الضروري، والحال كذلك، أن يمتلك الإنسان بطلاً.

والأساطير اليونانية جعلت تلك الضرورة منوطة بما لهؤلاء الأبطال من فضل في بناء المدن اليونانية والدفاع عنها وما حققوه من انتصارات باهرة للشعب اليوناني في حروبه ضد أعدائه⁽²⁾.

عدا عن كون كل "مجتمع باديء يحتاج إلى من يقوده، ومن هنا تبدأ فكرة البطل اجتماعياً وسياسياً، بل كذلك دينياً، ويعني ذلك أن البطل لابد أن يأخذ بيد مجتمعه لينظمه، وينظر له ويقوده في الحروب إلى النصر"⁽³⁾.

وهذه البطولة التي أفرزت الخارق في كل عصر من العصور، بدءاً من عهود ما قبل الميلاد مروراً بالجاهلية والإسلام، وانتهاءً بمحاولات الانعتاق من أشكال السيطرة في العصر الحديث، جمعت إلى جانب القدرة الخارقة- أي البطولة الحربية، بطولة نفسية ل"تمتزع هذه البطولة النفسية وأختها الحربية عند القدماء ببطولة خلقية أسبغت عليهم القوة إزاء غرائزهم"⁽⁴⁾.

إلا أن هذا لم يمنع من وجود أبطال خرجوا على تلك القيم النفسية، ما جعل الأدب القديم السابق للمسيحية، كما يورد محمود السمره في كتابه "في النقد الأدبي" يختار أبطالاً تحل

⁽¹⁾ ضيف، شوقي: البطولة في الشعر العربي، ص9.

⁽²⁾ ينظر: العشري، أحمد: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق "دراسة تحليلية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص13.

⁽³⁾ عليان، حسن: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، بيروت-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص15.

⁽⁴⁾ ضيف: البطولة في الشعر العربي، ص14.

بهم ضريبة القدر نظراً لسوء مسلكهم وكوسيلة لتطهير نفوسهم، ومثل هذا البطل شاع في الأدب الإسباني، وفي الأشعار الإيطالية مثل (أورلندو) وكذلك (دونكيشوت)⁽¹⁾.

وقد سجلت تلك القيم، بصورتها الحربية والنفسية، في آداب الأمم المختلفة من أساطير وملاحم وأشعار، بصورة أظهرت تمثلي ذلك المفهوم مع تطور المجتمعات الإنسانية واختلاف نظرتها إلى السلوك البشري، وهو اختلاف انسجم مع مراحل تطورها وهي تنتقل بحياتها من البساطة إلى التعقيد ومن الفردية إلى الجماعية.

وقد كانت ولادة الأسطورة استجابة لمحاولات تفسير الظواهر الطبيعية وفهم الكون، لتشكل، والحال كذلك، مرجعاً دينياً وروحياً يحمل تساؤلات الإنسان الأول وإجاباته، وقد تعلق بقوى غيبية تمحورت حول الآلهة وأنصاف الآلهة، وهي موعلة في التاريخ إلى حد يصعب معه نسبتها لشخصيات تاريخية معينة، وأكثر مجانبية للواقعية نظراً لما قدمته من صورة للبطل الخارق⁽²⁾ الذي "يخضع، بشكل نموذجي، للمصير الذي تقرر له الآلهة أو تفرضه عليه الواجبات، فما يجمع بين أنتيكون وأشيل وهاملت هو كونهم يشتركون في صفة الثبات

.Li'nvariabilite

وإذا استثنينا حالات الضعف النادرة التي تتابهم فإنهم يسرون باتجاه نموذج الإنسان الخارق"⁽³⁾.

وهذا يعكس ما لهذه البطولة من صفة مثالية تظهر جوانبها الأكثر حيوية "أو كما يقول لينين: الجوانب "الأرفع أخلاقياً"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ ينظر: السمرة، محمود: في النقد الأدبي، لبنان - بيروت - الدار المتحدة للنشر، 1974، ص39.

⁽²⁾ ينظر: سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص22-23.

⁽³⁾ بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي، 1990، ص212.

⁽⁴⁾ مجموعة من المؤلفين السوفييت، الوعي والإبداع، ت: رضا ظاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، 1985، ص31.

فأبطال الأساطير أبطال ذوو صفات إلهية؛ إما آلهة أو أنصاف آلهة تأتي ولادتهم نتيجة لعلاقة غير مشروعة بين إله وابنته أو أخته، أو من أم بشرية يغتصبها إله متنكر، على الأغلب، في صورة حيوان، وتأتي الولادة على نحو غير طبيعي كأن ينبثق البطل من جسد الإله أو فخذة كولادة (أثينا) من رأس (زيوس) و(دينسيوس) من فخذة، وتلك الألوهية تكسبهم قوة خارقة تجعلهم يخوضون صراعاً يكلل بانتصارهم، على الرغم مما تعرضوا له من تشرد في بدايات حيواتهم، إما بسبب حلم يراه الإله الأب، أو خوف الأم من الاقتضاح⁽¹⁾.

"لقد تصور الشعب بطله مخلوقاً غير عادي فأخذ يصنع الأساطير، وأخذ يصور حياته من يوم ولادته إلى يوم وفاته تصويراً فيه من الخيال الشيء الكثير، ثم أخذ كذلك يصنع حول شخصيته الأناشيد والأغاني وما لبث كل ذلك أن تجمّع وكون القصص والملاحم"⁽²⁾.

ومثل ذلك المزج بين الآلهة والأبطال وجعلهم في رتبة واحدة كان عندما نظر الناس إلى ملوكهم فوجدوهم يتصفون بصفات نادرة جعلتهم يقتربون من تلك الآلهة التي يعبدون، وقد كان ذلك في فترة سحيقة، يحاول شوقي ضيف تحديدها بفترة ما قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد⁽³⁾.

وكان لتلك الصورة المثالية التي تولدت من تعالق المخلوق بالخالق دور في تحليل (أرسطو) لبناء الشخصية؛ إذ حصر ذلك في عناصر أربعة لأبد من توافرها، وهي: اتّصاف الشخصية بالسمو، التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية، التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله، والتناسق في بنائها⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ ينظر: سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص26.

⁽²⁾ السابق، ص45-46، وينظر: بونس، عبد الحميد: البطولة في الأدب الشعبي، الآداب، ع1، كانون الثاني، (يناير)، 1959، السنة السابعة، ص8.

⁽³⁾ ينظر: ضيف: البطولة في الشعر العربي، ص10.

⁽⁴⁾ ينظر: العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، ص11.

وبطولة الملحمة كانت بطولة حب وحرب، يغلب عليها طابع الصراع مع الغير، إلا أن نفس الإنسان قد تكون محوراً في بعض الأحيان⁽¹⁾، لكنّ الثابت أن الملحمة الإغريقية "تمجد بطلاً منسجماً وثابتاً دون أن يكون كاملاً؛ والبطل (وهو في هذا يختلف كلياً عن الشخصية الروائية) لا يتغير فهو يبقى بثبات في مستوى مثالي واحد"⁽²⁾.

أما البطولة في الآداب الشعبية التي تشكلت منها الملاحم وأيام العرب والحكايات الخرافية، فقد اتسمت بالذاتية، مشابهةً بذلك بطولة الأدب التراجيدي، بمعنى أن قدرات البطل نابعة من ذاته وليست من القوى الخارقة، ولا ينفي ذلك عن البطل بعهده الاجتماعي، بل على العكس، فهو يهتم بمشكلات قومه أكثر مما يهتم بمشكلاته، ويقوم بدور فاعل اتجاهها، ما يقربه من بطل الرواية ذات الطابع الملحمي في المجتمع الاشتراكي، ويسمه بالإيجابية التي افتقر إليها البطل الرومانسي⁽³⁾.

إلا أن هذا البطل تفرد بمواجهته للقوى الغيبية، شأنه في ذلك شأن البطل الأسطوري، والأدب العربي، الرسمي منه والشعبي، حفل بمثل هذه الصورة للبطل وفق المفهوم التقليدي، وعودة سريعة إلى سير العرب وأيامهم كافية لأن تضع القارئ في صورة هذا الحضور، وقد تبوأ الشاعر، باعتباره لسان القبيلة الناطق باسمها، دوره في تلك البطولة وهو يدافع عن حق قبيلته ويسجل مآثرها⁽⁴⁾.

ولكن ذلك لا يلغي ملامح البطل الإنسانية ولا يعمل على تأليهه، وقد تأثرت تلك الملامح، في السيرة العربية، سيرة الأميرة ذات الهمة مثلاً، بما جاء به الإسلام نفسه، ففي هذه السيرة يظهر "الأمير عبد الوهاب أسود اللون، ومع ذلك فهو بطل الأبطال، ويكاد يقترب من

⁽¹⁾ ينظر: جريبه، ألان روب: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر - دار المعارف، د.ت، من المقدمة بقلم لويس عوض، ص 7.

⁽²⁾ مجموعة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ت: طاهر حجاز، دار طلاس، 1985، ص 145.

⁽³⁾ ينظر: عبد الهادي، فيحاء: نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 28، ولتدعيم ذات الفكرة ينظر: الهواري، أحمد إبراهيم: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، القاهرة - دار المعارف، 1979، ص 56.

⁽⁴⁾ ينظر: عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، ص 18.

منزلة الأولياء، حتى أنّ كثيراً ممن حوله كانوا يتوسلون به⁽¹⁾، وفي ذلك إلغاء لأهمية اللون كقيمة في اختيار البطل.

ولم تقف السيرة على فكرة البطل الواحد، بل أظهرت أبطالاً ثانويين، قد يحدث بينهم صراع مبعثه تعارض بين الذات المفردة والذات العامة، إلا أنهم يظلون يعملون على التكافل النفسي للشعب وينضون في وجدانه المشترك، ما يثبت لهم الصفة الجماعية⁽²⁾.

وللحكاية الشعبية شمولية أكثر من (الحدوثة)، وتقدم صورة اجتماعية مرتبطة بمحاكاة الواقع، ولتحقيق هدفها في الإصلاح تعتمد على السخرية المرة والفكاهة الضاحكة اللاذعة، وتتخذ من شخصيات مجهولة مستعارة أبطالاً يشكلون رموزاً للتخفي وراءها⁽³⁾.

فلا تذكر الحكاية أسماء هؤلاء الأبطال بل تشير إليهم معتمدة على ما لديهم من صفات كالعجوز والولد والأم والأب، وبطل الحكاية الشعبية تنتهي رحلته في مواجهة الصعاب بتحقيق أهدافه، ما ينهي تلك الحكاية نهاية سعيدة، على غير ما يتوقع القاريء، نتيجة لما يقف في طريق البطل من عقبات، وكل ذلك بمساعدة القوى الخيرة التي تعاونه بصورة أو بأخرى.

على أن للحكاية الشعبية فلسفتها في اختيار أبطالها، فكانوا، وإن اكتملت لديهم صفات البطولة النفسية، يعانون عيوباً خلقية؛ فكان منهم الأعور والأكتع، وتتمثل تلك الفلسفة في "مقولة شعبية واسعة الانتشار، تلك المقولة التي مؤداها أن الإنسان الكامل لديه من الدوافع الخاصة ما يؤهله لأن يكون بطلاً"⁽⁴⁾، أما الإنسان الناقص فتظل حاجته أكبر لبطولة تظهره، ما يخلق لديه قدرات خارقة تضعه في مصاف الأبطال.

⁽¹⁾العمد، هاني: ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمه، عمان - الجامعة الأردنية، 1988، ص 149-153.

⁽²⁾السابق، ص 147-148.

⁽³⁾ينظر: سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص 21-22.

⁽⁴⁾السابق، ص 41-46.

إلا أن الحكاية الشعبية لم تختَر بطلاً شريراً؛ لأنه يتنافى مع قيم الخير التي يسعى الشعب أو الحكاية الشعبية إلى تحقيقها، لاسيما والبطل الشعبي يعبر "عن صراع الخير والشر، وليس بطلاً أسطورياً"⁽¹⁾.

وما يقال عن الحكاية الشعبية يقال عن حكايات البدو، أو ما يمكن تسميته ب(سواليف العرب)، فبطلها يجمع بين صفات الفروسية، والمناقب الحميدة، وينتهي به الأمر إلى تحقيق أحلامه⁽²⁾.

وبطولة الحكاية الشعبية لم تقتصر على الرجل، ففي الملحمة الشعبية العربية "احتفل الشعب بالمرأة كعنصر إيجابي مشارك في الملحمة"⁽³⁾.

ويربط علي زيعور بين البطل الصوفي والبطل في الآداب الشعبية مثبّتا ما لهما من ملامح مشتركة من حيث بروزهما كنموذجين للصراع في واقع متشابه تغيب فيه السلطة المركزية، وتتخلّى فيه الجماعة عن دورها لفرد يحمل عنها مسؤولية تعويض عجز واقعها، إذ تميل هذه الجماعة إلى الركون عن الثورة، وتسليم زمام الأمر لبطل تختاره، إلا أن الصوفية تتخذ من الدين عاملاً أساسياً، وربما وحيداً، في تكوين بطلها وإعطائه مقوماته، ومثل تلك النزعة تسم هذا البطل بالايجابية وتلغي عنه صفة السلبية⁽⁴⁾.

وحين يقارن المرء بين البطل الشعبي وبطل الأسطورة، يُلاحظ الاتفاق بينهما واضحاً، فالبطل الأسطوري الذي تساعده الآلهة يقابله الشعبي الذي يقوم بالأعمال الخارقة بمساعدة السحرة أو الحيوانات الناطقة أو العمالقة أو الأقزام، فيكون الحظ إلى جانبه نتيجة هذه المساندة،

⁽¹⁾ شكري، غالي: أدب المقاومة، مصر- دار المعارف، 1970، ص82.

⁽²⁾ ينظر: سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص50.

⁽³⁾ يونس، عبد الحميد: البطولة في الأدب الشعبي، مجلة الآداب، ع1، كانون الثاني (يناير)، 1959، السنة السابعة، ص10، ولمزيد من المعلومات عن دور المرأة في الملحمة، ينظر: ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمّة، ص10.

⁽⁴⁾ ينظر: زيعور، علي: محاولة تحليل نفسية للبطل العربي في التصوف ولانثروبولوجيا، مجلة الباحث، ع3، تشرين الأول، تشرين الثاني، كانون الأول (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، السنة الأولى، 1978، ص98.

وليس هذا التشابه بغريب؛ فالحكاية الخرافية ليست إلا الابنة الشرعية للأسطورة، وإن ظهرت في صورة أكثر تعقيداً، فما ذاك إلا لأنها تعكس تعقد الحياة وتطورها⁽¹⁾.

وهكذا يتضح ما يعاينه القاريء من اختلاف ظاهري يتحدد بكون الأسطوري من الآلهة وأشباه الآلهة، بينما الشعبي فهو إنسان، بكل ما تحمل الكلمة من معنى، مهما كانت قدرته، وانتصاره في نهاية الأمر يجعله يختلف عن البطل التراجيدي الذي تكون الهزيمة من نصيبه في نهاية المطاف.

أما البطل الكلاسيكي الذي جاء منسجماً مع فكر الكلاسيكية كمذهب أدبي ظهر في نهاية العصور الوسطى، فلم يخض صراعاً مع القوى الخارقة كأسلافه في الملاحم والأساطير اليونانية والرومانية، وقلما ظهر صراع نفسي في داخله، وذلك أن طبيعة القوى المسيطرة لم تترك مجالاً لمثل هذا الصراع.

وقد ظهر في صورته تلك في الرواية الخيالية أو ما اصطلح على تسميته برواية الرومانس⁽²⁾؛ إذ تمثلت فيها خصائص البطل الكلاسيكي باعتباره شخصية البطل المحوري في الرواية الكلاسيكية، فقد استقطب اهتمام الروائي كله، فحشدت أفعال الشخصيات الأخرى، وأنماط سلوكها لتنتمي جوانبه وتعزز مواقفه وأنماط سلوكه، في سبيل إبراز ميزاته وأبعاده كمحور رئيس في الرواية⁽³⁾، وبذلك فإن الأدب الكلاسيكي لم يقدم أبطاله في أوضاعهم البشرية بل تجاوزها إلى رتبة المثال، ليقف الناس في مقابلها مشدوهين يحاولون تقليدها، يحدهم الأمل في أن يصبحوا مثلها.

(1) ينظر: سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص 26-27.

(2) يعرف (إدوين موير) رواية الرومانس على أنها رواية حدث، ورغم المخاطر التي يمر بها بطل هذه الرواية إلا أنه يتغلب عليها ما يجعلها تنتهي نهاية سعيدة ويسمها بطابع المتعة المطلقة بالأحداث الحية، فالأمر الذي يشغف بطل هذه الرواية هو "المغامرة والهروب ومجرد النجاة"، ينظر: موير، إدوين: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، م: عبد القادر القط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دت، ص 17، 15.

(3) ينظر: عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، ص 39.

وقد ظلت على هيئتها تلك خلال فترة القرن السابع عشر، فقدمت الآداب المحلية من إيطالية وألمانية وإنجليزية وفرنسية "صوراً إقليمية لنموذج أعلى Arche Type ارتضته البشرية وأسقطت عليه- في كل منطقة- مثلها التي تنشدها هيئة وسلوكاً وفكراً"⁽¹⁾.

إلا أن الانتقال إلى عصر النهضة رافقه انتقال من تصوير هذه البطولة التقليدية؛ إذ لم يعد الملوك والأشراف والفرسان مادة بطولية مغرية لكتاب هذا العهد، فاستبدلوا بهم أبناء الطبقة المتوسطة وأحياناً أبناء الطبقات الفقيرة، وقد تمثل ذلك في الاتجاهات الأدبية في فنون التأليف التي ظهرت في القرن الثامن عشر، وقد مرت بمرحلتين: الأولى وتضم (البيكارسك)⁽²⁾، وهي من حيث بناؤها الفني تعد انعكاساً لروح الملحمة، وتقدم بطلاً ك (دون كيشوت) التي وضع تقاليدها (سرفانتس)، يحقق هدف الروائي في تسخيف الفرسان، وقد ظهر ذلك من خلال رواية (روبن سان كروزو) ل(دانييل ديفو)، مثلاً، إذ انطوت على تصوير بطولية رجل من أسرة بسيطة، مشكلته الحيوية تتمثل في أن يحل مشاكل الإنسان إذا انزل عن الحضارة، في محاولة لتأكيد انتصار الإنسان على الخارج، وكذلك تشمل الرواية الرعوية (الباستورك) التي تصور مشاعر الرعاة، وتبرز (أركاديا فيليب سدني) في هذا المجال، وقد قدمت هذه الرواية أو الحكاية الشعبية بطلاً شعبياً أو نبيلاً، ومثلها (باملا) أو (جزاء الفضيلة) ل(ريتشاردسون) و(قسيس ويكفيلد) ل (جولد سميث) والتي سعت إلى تصوير انتصار الإنسان على نفسه.

أما المرحلة الثانية فقد أظهرت دور الفرد في محاولة لتأكيد انتصاره في القرن التاسع عشر⁽³⁾.

ويُفهم من ذلك أن الرواية في العصر الحديث، باتجاهيها السابقين، قد ركزت على نوعين من الصراع؛ صراع الإنسان مع نفسه وصراعه مع غيره، على نحو مخالف لصراع

(1) السابق، ص 19.

(2) أطلق مصطلح البيكارسك في القرن التاسع عشر ليدل على سلسلة طويلة من الروايات قاسمها المشترك معارضة الطبقات الدنيا للعليا، ولفظة "بيكارو-PICARO" تعني (التافه، والمغامر)، ولهذا النوع من الرواية ولأبطاله شبيه في التراث العربي يتمثل بأبطال المقامات والشُّطَّار والعيَّارين. ينظر: الأدب والأنواع الأدبية، ص 164.

(3) ينظر: الموسوى، أحمد جاسم: حول مفهوم البطل في الرواية العربية، الأعلام العراقية، ع 3، تموز، 1973، السنة التاسعة، ص 9.

البطل الأسطوري والملحمي والتراجيدي الذي كتب عليه أن يخوض صراعاً مع الغير، لاسيما الخارق.

إلا أن سيرة ذلك البطل في الرواية الحديثة ظلت تقدم عن طريق بناء فني يعتمد تسلسل الأحداث في الزمن، متأثرة ببناء الملحمة الفني الذي يركز على الحدث، على اعتبار أن الرواية، كما

يُعدها النقاد، البنت الشرعية للملحمة⁽¹⁾.

ثانياً: الإنسان العادي بطلاً

كان الانتقال إلى عصر النهضة بداية تحول في النظرة إلى الفرد؛ إذ بدأ ينظر إليه في واقعه من خلال علاقات أكثر تعقيداً، وذلك بفعل التغيرات الاقتصادية التي أفرزت الطبقة الوسطى، وقد انعكس ذلك التحول على الاتجاهات الأدبية، سواء على رواية "البيكارسك"، أو الرواية "البارستوريالية"، وكذلك الروايتين النفسية والاجتماعية، وقد سبقت الإشارة إلى ظهور هذه الأنواع الأدبية لاسيما في أعمال القرن التاسع عشر، حيث عنيت بعض الأعمال بتصوير ما يعتمل في نفس الفرد من صراع، ناهيك عن صراعه مع واقعه، إلا أن ذلك التحول وذلك التداول ظلاً محدودين، ولم تلغ تلك المحاولات الروائية، حتى النفسية منها، ذلك الحضور المفرط للصورة التقليدية للبطولة، على اعتبار أن الرواية ظل ينظر إليها على أنها البنت الشرعية للملحمة، لتظل الأعمال الأدبية، والكلاسيكية منها تحديداً، ذات بطولة تقليدية.

كل ذلك لا ينفي أن القرن التاسع عشر كان قد أحدث تغييراً هاماً في ميدان التأليف الروائي، ما جعل كائنات مجسدة حية بما لها من احساسات ومشاعر تحل محل الشخصيات الخيالية التي سيطرت على رواية القرن السابع عشر.

⁽¹⁾ ينظر: جريبه: نحو رواية جديدة، ص 7-8.

وقد استمر ذلك التغير في سيرته ليصبح، ومعه الرواية في تناولها للبطل، أكثر عمقاً واتساعاً وواقعية، وإن لم تكن تلك الواقعية قد قضت على السمة الخيالية في رواية القرن السابع عشر وما قبلها وما ارتبطت به من المثالية وروح المغامرة والحب، إلا أنها ضيقّت دائرة كل ذلك، واستطاعت أن تقترب أكثر من الواقع والحقيقة⁽¹⁾.

فالبطل لم يكن في أية مرحلة من مراحل التاريخ بمنأى عن العلاقات الاجتماعية السائدة التي تأتي انعكاساً للبناء الكلي للمجتمع وحركة ذلك البناء، وضمن ذلك "يمكن النظر إلى مشكلة البطل بوصفها ثمرة للعلاقة بين القوى المنتجة في المجتمع، ومعنى هذا أن صورة البطل تبدأ في التغير عندما يتغير البناء"⁽²⁾، لتصبح دراسة البطل دراسة لعلاقته بمجتمعه وما ينشط في ذلك المجتمع من تفاعل قد ترتفع وتيرته وقد تنخفض، فيضع كل ذلك الدارس على تفسير كلي لتحولات الفرد الواقعية ثم حركة الفرد الفنية في النص الروائي باعتباره انعكاساً أو تصويراً، فالمجتمع هو المؤثر الأول في فكر الفرد، منه يستمد أخلاقه، وقد يعيش بسببه انهزاماً ته ونكساته.

وعلاقة الإنسان بمجتمعه وحركته ضمنه أسست لبنية فنية روائية تميزت من الأسطورة؛ إذ أن الأسطورة تقدم إنساناً اجتماعياً تاريخه قدرّي ببد الآلهة، بينما إنسان الرواية كائن اجتماعي يرسم حدود تاريخه بحركته فيه، لتعبر عنه الرواية بطريقة تاريخية- اجتماعية مباشرة، هذا ما يؤكد (ميشيل زيرافا) الناقد الفرنسي، مفرّقاً بين الرواية كشكل فني حديث والأسطورة في تصويرهما للإنسان⁽³⁾، وهذا النوع من الرواية، أعني الحديثة، نال حظوة لدى جمهور البرجوازية، لاسيما الصغيرة؛ لأنه ذو طابع واقعي إنساني بما يتفق مع اهتمامها بالفرد.

(1) ينظر: M.l'Abbe. Ci.Vincent، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون،

الإسكندرية-دار المعارف، د.ت، ص418.

(2) الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص18.

(3) ينظر: زيرافا، ميشيل: الرواية والمجتمع، ت: جمال شحيد، الآداب الأجنبية، ع34، كانون ثاني، 1975، السنة

الأولى، ص37.

وقد اكتسب بطل هذه الرواية بطولته من "وعي المهمات التاريخية والاجتماعية من طرف الإنسان العادي، البسيط، ودون بطولة، والذهاب بها إلى طورها الأعلى، طور ممارستها في الواقع، ما سيضيف على هذا الإنسان العادي البسيط، ودون بطولة، الصفة البطولية، والتي هي صفة اجتماعية مكتسبة، لها انعكاسات الواقع الثوري الجديد، وليست أبداً ما فوق-الواقع"⁽¹⁾، وهكذا يحدد أفنان القاسم مفهومه لبطولة الإنسان العادي، إنه بطل لا بطولي "Unheroic hero" وهكذا يسميه النقاد، فهو إنسان عادي لم يعد يتمتع بما تمتع به الكلاسيكي من اهتمام الروائي بتصوير أبعاده وتسخير شخوص النص لإبرازه باعتباره محور النص الرئيس، بمعنى أنه لم تعد له الفضائل التي ينفرد بها دون جميع الناس⁽²⁾.

تلك الصورة التقليدية التي ظلت محافظة على وجودها "ابتداء من الرومانس والملاحم وانتهاء بالرواية التاريخية والقومية ورواية الإثارة أو الاجتماعية النقدية في مرحلتها الأولى قبل منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا بشكل خاص، وفي هذه جميعاً، غالباً ما يكون البطل رسالة واضحة المعالم والسمات"⁽³⁾.

بالعودة إلى القرن الثامن عشر، يُرى أن الطبقة الوسطى قد استطاعت أن تنهض على أنقاض الطبقة الأرستقراطية، وتخوض صراعاً إلى جانب إنسانها البسيط ضد أصحاب الامتيازات من الأشراف، وقد كان ظهورها إرهاباً بوقوع الثورة الفرنسية ونتيجة لها؛ إذ كان لمبادئ تلك الثورة دور في تأكيد حقوق هذه الطبقة التي كان لوعيتها لأهمية الفرد دور في ظهور الأدب الرومانسي الذي حل محل الكلاسيكي مقدماً في أدبه بطلاً له ملامح الإنسان العادي مقابل بطل الكلاسيكية الخارق، كما حمل هموم أبناء هذه الطبقة الجديدة التي هُضمت حقوقها وهي تحاول هدم الطبقة الأرستقراطية الطفيلية والقيام على أنقاضها، فغدا أبطال ذلك الأدب أناساً عاديين من الشعب، مكافحين، تجاراً صغاراً أو مغامرين قد توزعوا في أنحاء العالم بحثاً عن قوتهم.

⁽¹⁾القاسم، أفنان: عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، بيروت: عالم الكتب، 1984، ص22.

⁽²⁾ينظر: الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص44.

⁽³⁾الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية النشأة والتحول، بغداد - مكتبة التحرير، 1986، ص121.

وهذا البطل الرومانسي جاء منسجماً مع رؤية مبدعه الذي أصبح منبع اختياره من داخله لا من عالم المثال كالكاكتب الكلاسيكي فأصبح الكاكتب الرومانسي، يؤمن بالفرد وبموهبته، فخلق بطلاً ذا طابع شعبي، يتحدث عن مشاعره وعواطفه الفردية، ويعبر عن آمال طبقته الوسطى وطموحاتها الاجتماعية⁽¹⁾.

إلا أن تلك الذاتية التي ركزت عليها الرومانسية في إظهار بطلها، قادتها إلى المغالاة، فأخذ هذا البطل ينظر إلى المجتمع من خلال مشاكله الخاصة، ما أبعدته عن واقعها، وجعله ثائراً أكثر منه فاعلاً، فغدا الحزن، وعدم الرضا، والقلق، والانطواء، والغربة والتشاؤم سماته⁽²⁾، وهي صفات شكّلت آفة البطل الرومانسي الذي بات يطلب من المجتمع أن يتغيّر بدلاً من أن يغير هو ما في نفسه، وهذا ما جعل (حنا مينة) يتحدث عنه في مقارنته مع الكلاسيكي، معللاً سر انهزامه، مؤكداً على إيجابيته من جهة أخرى، إذ "يظل منفعلاً أكثر منه فاعلاً، يتبع أهواءه العمياء المحفوفة بالمكاره والمخاطر، وبكلمة، إنه تائر مثالي، تتقاذفه أوهام المجد والعظمة وتقلب به إلى لص نبيل، أو مجرم يستدر الشفقة من القراء. إن مزيتته، بالنسبة للمرحلة الكلاسيكية، هي ثورته عليها، وتمرده على الجمود في اللغة والوصف، وفي تناول أشياء المجتمع والطبيعة، إنه- في الشق الثوري من الرومانسية- شديد الاهتمام بتوكيد انتمائه القومي، وبالتغني بوطنه، وبشعبه، وتعزية التقاليد الحجرية الزائفة، الدونكيشوتية، لفرسان القرون الوسطى، وهو بذلك يتقدم خطوة كبيرة إلى الأمام، بالنسبة للبطل الكلاسيكي، ويرهص بالبطل الايجابي الواقعي"⁽³⁾.

إلا أن مغالاة البطل الرومانسي جعلته يظهر في صورة الساخط الغاضب على مجتمعه من جهة، المتعالي على الجماهير من جهة ثانية، وهي سمات خلقت منه في النهاية ما عرف

⁽¹⁾ ينظر: عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، ص25.

⁽²⁾ للتعرف على ملامح البطل الرومانتيكي ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، بيروت-دار العودة، دت، ص53-70، البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص37، وفيشر، آرنست: ضرورة الفن، ت: أسعد حليم، القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ط2، 1986، ص72.

⁽³⁾ مينة، حنا: هواجس في التجربة الروائية، بيروت - دار الآداب، 1982، ص92 .

بالبطل (البيروني) الذي كان يشعر بأنه مركز العالم في تمرده وثورته، والذي يمكن اعتباره تطويراً للبطل الرومانسي.

وهذه التسمية، (البيروني)، مأخوذة، كما يشير حميد الحمداني، "من تراث الأدب الإنجليزي ذي النزعة الرومانسية؛ والتسمية منسوبة هنا بالذات إلى الشاعر والمسرحي "بيرون" Byron (1788-1824) غير أن نوعية البطل الذي استخدمه "بيرون" وجدناها عند جملة من المبدعين الفرنسيين والإنجليز"⁽¹⁾.

وهذا البطل ظهر في صورة الأهوج المستهتر، المتمرد، وقد تعقدت علاقته بمجتمعه، وهو بذلك وضع حداً لإيجابيته الرومانتيكية، وخلق لها مشكلة روحية، وجعلها وباء العصر، وأدى بالبطل إلى التحول نحو الداخل، فظهر هذا البطل في صورة "إنسان غامض، في ماضيه سر، يعيش بمعزل عن المجتمع، منفرد، صامت لا أحد يقترب منه، الدمار والانهدام ينبعثان منه، لا يرحم نفسه ولا الآخرين، وكما لا يعرف الأسف فهو لا يطلب العفو، سواء من الله أو من الناس، وهو لا يأسى على شيء، وعلى الرغم من حياته المدمرة، فإنه لا يرغب في أن يفعل أي شيء يغير ما هو عليه وما يفعله، وثمة سحر غامض يفوح منه"⁽²⁾.

ذلك التحول في صورة البطل الرومانسي هيّا لظهور البطل الواقعي؛ فالفكر البرجوازي المنشأ بفعل إعلائه لقيمة المادة، إلى جانب قيمه الأصيلة التي أطلق عليها (هيدغر) الثثرة، ودعاها (لوكاش) قيم محض اتفاقية، كان لابد لها من أن تتضمن أدباً موازياً لأدب ذلك الفكر يولد شكلاً روائياً يحمل في أحشائه بطلاً إيجابياً⁽³⁾.

إلا أن هذا البطل ظل واقعاً تحت مسمى البطل اللابطولي؛ إذ ظل البطل الواقعي يتمتع بقدر من الحرية تظهر فيه ملامح الإنسان العادي الذي يثير في الآخرين مشاعر متباينة من إعجاب أو شفقة.

⁽¹⁾ الحمداني، حميد: النقد الروائي والابديولوجيا، بيروت - المركز الثقافي العربي، 1990، ص130.

⁽²⁾ الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص37.

⁽³⁾ ينظر: غولدمان، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عروذكي، سورية-دار الحداد، 1993،

وبذلك كان للواقعية دور مهم في إظهار إنسانية الإنسان من خلال محاربتها للعاطفة الغامضة، والرموز الميتافيزيقية، والخرافات، والأيديولوجيات الخادعة، والقيم البرجوازية الدنيا، لقد قدّم الواقعيون الإنسان والأشياء على ما هم عليه فعلاً، في مكانهما وحضورهما المادي والملموس⁽¹⁾.

واستناداً إلى الأسلوب الشخصي للكاتب وموضوع اختياره يتحدد مفهوم المثالي والبطولي لدى الكاتب الواقعي، لكنه يظل يُعنى بتقديم صورة صادقة للصراع بين بطل إيجابي يهدف إلى التغيير، والقوى التي تواجهه، دون تخطيط مسبق للتركيز على جوانب دون أخرى من الواقع، فالبطولة تخلق من التفاعل الجاد والخلاق مع الواقع منوطة بالهدف النبيل، ونتيجة لذلك "حين يضع إنسان ما كل قلبه وروحه في عمله دون التفكير بنفسه، فإنه حتى المهمات الرتيبة الاعتيادية، تتخذ صفة بطولية، وهذا، على وجه الدقة، ما عناه (لينين) ببطولة العمل اليومي، قد يوجد أولاً تفاوت بين الصفات الداخلية والخارجية للبطل، شخصيته غير الاعتيادية والدور المتواضع الذي يلعبه، ولكن هذا ليس تبريراً لتجاهل وتقليل أهمية الأبطال الحقيقيين، إن الماركسيين يعارضون بحزم كل المحاولات الرامية لجعل المثال مطلقاً"⁽²⁾.

إلا أن صفة الإيجابية تتضح، وإن كانت البطولة نسبية لدى هذا البطل، في فاعلية بطل الواقعية الاشتراكية أكثر من البطل الذي قدمته الواقعية النقدية.

وقد نُعتَ ذلك الإيجابي بالمتنرد الذي يريد خلق مجتمع جديد من خلال تفاعله مع مجتمعه والقوى المنتجة خلاله، بينما عده (كوديل) نتاجاً لبيئة يكون تأثيره عليها أكثر من تأثيرها عليه، بحيث يسيطر على الأحداث ويوجهها، وهي بطولة تتحدد وفق الظروف التي يخلق فيها ذلك الإنسان، وما يتوفر به من خصال، ومن هذا التفاعل بين الوراثة والبيئة يخلق البطل الإيجابي⁽³⁾.

⁽¹⁾ ينظر: جريبه: نحو رواية جديدة، ص45.

⁽²⁾ مجموعة من المؤلفين السوفييت: الوعي والإبداع، ص34-36.

⁽³⁾ ينظر: الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص23-24.

إلا أن المجتمع الاشتراكي الذي صاغ هذا النوع من البطولة، رغم ما سادته من قيم ايجابية ومحاولات لترسيخها، لم يخل من صورة البطل السلبي، ولكن حين يتم الحديث عن بطل ايجابي فإنه يتحدد باعتباره أكثر دلالة على هذه المجتمعات وما يسودها من قيم.

وقد تتحول تلك الواقعية إلى رجعية إذا ما أغفلت ذلك التفاعل والوعي من قبل الفنان لواقعه، لكن قدرتها على الانتقال من الحاضر إلى المستقبل، ووعيتها للشروط التي تفرضها الأوضاع التاريخية، يضمن لها ثورتها وقدرتها على انجاب أبطال إيجابيين.

هذا البطل الايجابي - كما يشير العشري - بما يتسم به من انكار للذات مقابل الجماعة، ومطالبها، واحتياجاتها، والسعي الحثيث وراء ذلك، دون خوف أو وجل، يجعله أقرب إلى الأسطوري⁽¹⁾.

وبفشل الأطروحة الماركسية التي أنجبت هذا البطل الايجابي يعلن هذا البطل عن إخفاقه؛ فالماركسية التي عارضت البرجوازية المتسلطة ونفرت من المجتمع البرجوازي الرأسمالي الذي حوّل الفرد إلى مسحوق جديد تحت عجلات آله واستغلال متنفذه، وفرقت بين المجتمع الغربي المتشيع والبروليتاريا، أخفقت "قبدلاً من أن تبقى البروليتاريا الغربية غريبة على المجتمع المتشيع ومعارضة له بوصفها قوة ثورية، فإنها، على العكس، قد اندمجت به إلى حد كبير، وبدلاً من أن يقلب نشاطها النقابي والسياسي أوضاع هذا المجتمع وأن تحل محله عالماً اشتراكياً، فقد سمح لها بأن تؤمن لنفسها فيه مكانة أفضل نسبياً من تلك التي دعت لتوقعها تحليلات ماركس"⁽²⁾.

فلم يعد، والحال كذلك، البطل الذي قدمه كتاب الواقعية؛ بما يتسم به من مثالية، يستطيع خلق الواقع وتكييفه وفق هواه، بل ربما أصبح تصوراً لما ينبغي أن يكون في ظل واقع كائن.

عدا عن كون الكتاب الواقعيين، الاشتراكيين تحديداً، أصبحوا، بمغالاتهم في تمثيل قيمهم وأفكارهم ومساعيهم، أبعد ما يكونون عن الواقعية وبعداً عن الذاتية ونهباً للوقوع في القولية

(1) ينظر: العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، ص43.

(2) غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص26.

السياسية، ما جعلهم يتعرضون للاتهام من الاتجاهات الأخرى، ولم يكن بطل أولئك الكتاب ببعيد، إذ فقد قدرته على الإقناع والتأثير؛ فأصبح قالباً أكثر منه حقيقة، واستلبت منه قدرته النضالية، وكل ذلك كان إيذاناً بإخفاقه وتلاشيهِ.

ثالثاً: تلاشي البطولة:

كان العصر الحديث قد نجح في أن يقدم فرداً امحت معالم شخصيته، بعد أن ابتلعت الآلة قواه البشرية، واعتصرت حيويته في صورة استغلال بشع، وكان قد انقسم المجتمع، خلال نصف قرن من بدء الثورة الصناعية، إلى فئتين، فئة من مكّسي رؤوس الأموال من الرأسماليين المسيطرين على الأسواق في نطاق الانتاج الآلي الصناعي، وفئة العمال المسحوقين، وعمل حلول القرن العشرين على تعميق ذلك الانقسام بأبعاده كافة، فأصبحت الآلة جزءاً من حياة الإنسان اليومية، وبات، بمرور الوقت، جزءاً من هذه الآلة التي يديرها، فيدفع دمه وعرقه لقاء قوت لا يكفيه يومه، ولا يملك رؤية مستقبله إلا ضمن منظور الخوف والغموض.

وانسجماً مع هذا الواقع فإن البطل في النص الروائي لم تغب ذاتيته بقدر ما أظهر كفراً بها، وأصبحت تسيطر عليه قوى خارجة عن إرادته، قوى مادية وبشرية خارقة، فإذا كانت القوى الخارقة في الملحمة والأسطورة قد منحت الإنسان الأول الأمان، رغم إيقاعها مقولة القدر فيه، فإن طبيعة القوى التي تحكمته في إنسان العصر الحديث شنت قواه وطاقاته، وحولته إلى مسخ بعد أن امتهنت حقوقه، وأضاعت هدفه، ووضعت العراقيل في وجهه، بغية تحقيق مصالح عليا لحساب فئات منتفعة، لقد أبصر هذا الإنسان نفسه، فجأة، ضائعاً ومشتتاً وضعيفاً أمام نفسه وعالمه والمحيطين به، وقد انتقل عدم الاستقرار من نفس الفرد إلى علاقاته مع الآخرين فاتسمت بالتذبذب، ما جعل الاغتراب والعزلة سمة من سماته، وما لبثت تلك العدوى أن انتقلت إلى المبدع الروائي، فتفتتت القصة شكلاً ومضموناً، وكذلك الشخصيات والحبكة، إذ أصبحت تلك الشخصيات بلا كيان، وبلا هدف، وبلا اسماء، فانتتهت شخصيات (بلزاك) و(زولا) و(هنري

جيمس) التي اتسمت بملامحها المحددة، وبكيانها النفسي وهدفها المحدد، ولقد أضحت لا شخصيات⁽¹⁾.

وما يقال عن الشخصية ينطبق على البطل، إذ أن الآراء الكثيرة التي سادت لدى النقاد والروائيين حول فكرة البطولة أكدت حقيقة تلاشي البطل "vanishing hero" أو بطولة "اللابطولة" "unheroic hero" أو ما يسمى ضد البطل "Anti-hero" أو البطل "الناقص البطولة"، وقد وصلت بعض تلك الأفكار حد المغالاة؛ فذهب أصحابها إلى القول باختفاء الشخصية من النص الروائي، ممثلة بالأعمال التي تنتسب إلى مرحلة الرواية الجديدة في كتابات (نتالي ساروت) و(ألان روب جرييه)، فتم الحديث عن شخصية اختفت اختفاءً تاماً، وحلَّ الشيء مكانها، وكانت تلك المرحلة قد سُبِّقَتْ بتحلل شخصية البطل في أعمال (كافكا)⁽²⁾.

وهو ما أطلق عليه (لوسيان غولدمان) مصطلح "ذويان الشخصية" وقد حدد لذلك مرحلتين، هما: "(أ-) الأولى، انتقالية، أدى اختفاء أهمية الفرد خلالها إلى محاولات استبدال السيرة بوصفها مضمونا للمبدع الروائي بقيم هي وليدة أيديولوجيات مختلفة، لأنه إذا كانت هذه القيم قد بدت في المجتمعات الغربية أضعف من أن تولّد أشكالاً أدبية محضة، فإن بوسعها على وجه الاحتمال أن تقدم تنمة لشكل موجود في الأصل وكان على وشك أن يفقد مضمونه القديم [...]

ب- والمرحلة الثانية التي تبدأ على وجه التقريب مع كافكا لتصل حتى الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تكتمل بعد، تتميز بالكف عن كل محاولة لاستبدال البطل الاشتراكي والسيرة الفردية بواقع آخر، وبالجهد من أجل كتابة رواية غياب الذات وعدم وجود أي بحث يتقدم"⁽³⁾.

و(غولدمان)، في ذلك، إذ يطابق بين حقتين كبيرتين في تاريخ الأشكال الروائية والمرحلتين الأخيرتين من تاريخ الاقتصاد والتشيؤ بالمجتمعات الغربية، يترك للواقع الإنساني

⁽¹⁾ ينظر: الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص51.

⁽²⁾ ينظر: عثمان، اعتدال: البطل المعضل، مجلة فصول، مجلد2، ع2، 1982، ص91-92.

⁽³⁾ غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص30.

فرصة التعبير وحده عن نفسه، وأستاذه (لوكاش)، وفاءً منه للمنظومة الأرسطية، أكد على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له⁽¹⁾.

كانت الشخصية قد وصلت مرحلة يمكن سَمَها بالإزدهار والenfوان، وهي المرحلة التي نشطت فيها الرواية بنوعها التاريخي والاجتماعي⁽²⁾، إلا أن مرحلة الإزدهار تلك ما لبثت أن انتهت مع انتهاء الحرب العالمية الأولى، لتبدأ الشخصية بذلك مرحلة جديدة، "مرحلة وسطى تقع بين عهد رواية الشخصية، ورواية اللاشخصية، إنها مرحلة التشكيك والهز والمساءلة والخصومة: بين من لا يبرح متعصباً لضرورة قيام الشخصية في الرواية بوظيفتها الاجتماعية، كما قامت بها في عصر ازدهار الرواية التاريخية الاجتماعية، وبين من شرع ينادي بضرورة إبطال دور هذه الشخصية في العمل الروائي، والعمل باللغة قبل كل شيء"⁽³⁾.

على أن هذا التراجع في حضور الشخصية ودورها قد بلغ ذروته مع نهاية الحرب العالمية الثانية التي كانت فاتحة زمانية لبداية مرحلة جديدة نشطت فيها مدرسة "الرواية الجديدة"، لا سيما في فرنسا، على أيدي طائفة من الكتاب على رأسهم (ألان روب جريبه) و(نتالي ساروت)، وعند هذين لم ينظر للشخصية أكثر من "مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوأها، خطأ، في الرواية التقليدية البناء"⁽⁴⁾.

وبذلك فإنه يمكن رصد أربع مراحل لحركة الشخصية، تميزت في كل منها من حيث سماتها وأبعادها وطريقة تناولها وموقعها في بنية النص الروائي وعلاقتها بغيرها من مشكلات النص:

⁽¹⁾ ينظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 209.

⁽²⁾ ينظر: مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص 104.

⁽³⁾ السابق، ص 105.

⁽⁴⁾ نفسه.

المرحلة الأولى:

قامت فيها الشخصية بدور ثانوي بالقياس إلى العناصر التي تشكل بنية العمل الروائي، حيث خضعت لطبيعة الحدث الذي قام بدور أساسي في تحديد طابعها وأبعادها، وهذه الرؤية تمثلت في المأساة التي تقوم على مبدأ المحاكاة الأرسطية.

المرحلة الثانية:

لم تتعدَ فيها الشخصية كونها اسماً للقائم بالحدث لدى المنظرين الكلاسيكيين.

المرحلة الثالثة:

احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في العمل الروائي، فتفوّقت على الحدث في بنية ذلك النص، وسُخرَ لخدمتها في سبيل مدّ القارئ بمعلومات عن الشخصيات أو تقديم شخصيات أخرى؛ ما جعلها مكوناً ضرورياً لتلاحم السرد، وقد ساعد مثل هذا الظهور ما ساد القرن التاسع عشر من شعارات تبنت فكرة حرية الفرد⁽¹⁾.

المرحلة الرابعة:

وهي المرحلة التي تمحورت فيها الأفكار حول تفكك الشخصية الذي أعلن عنه، كما أشير سابقاً، (ألان روب جرييه) و(نتالي ساروت)، وتلاشي البطل واختفائه وذوبانه كما أكد (لوكاش) وتلميذه (غولدمان)، ولقد توسع النقد البنيوي، فيما بعد، في هذا المجال فلم ينظر للشخصيات على أنها أكثر من فواعل، كما بيّن (بروب)، أو عوامل كما أظهر (غريماس)⁽²⁾.

وبذلك يمكن تأكيد أنه: "إذا كان النقد التقليدي يعتبر الشخصية كائناً من لحم ودم، مؤكداً على وظيفتها الاجتماعية، فإن النقد الجديد، يراها كائناً من ورق، أو سبحة من الكلمات"⁽³⁾.

⁽¹⁾ ينظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 208.

⁽²⁾ ينظر: بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي، ت: منذر عياشي، 1993، ص 63 - 65.

⁽³⁾ قرشوخ، أحمد: جماليات النص الروائي، الرباط - دار الأمان، 1996، ص 66.

لكن الآراء التي أُثيرت حول اختفاء الشخصية، والبطل منها، لم تخف ظهور نماذج جديدة من البطولة، ما يؤكد وقوع البعض، إن لم يكن الكثيرون، في الخلط بين تأكيد اختفاء البطل من الرواية من جهة وتغير ملامحه من جهة أخرى، فإن كان الحديث عن البطل بملامحه التقليدية وحضوره كشخصية محورية في نص تحشد أحداثه وتسخر شخصياته لإبراز مواهب ذلك البطل وسماته، فإن مثل تلك الشخصية قد اختفت، لتحل محلها شخصية ذات أبعاد جديدة بنماذج وأشكال مختلفة، لأن شخصية من هذا النوع لم تعد ممثلة لإنسان هذا العصر بل ستغدو مقحمة عليه⁽¹⁾.

لقد أخضع مفهوم "البطل" للتغير، ما في ذلك شك، ولكن ذلك جاء حسب التعبير عن الحاجات والضرورات لمتطلبات العصر من جهة، ولاستجابة المبدع من جهة أخرى، من خلال قدرة الأخير على ترتيب الوقائع والأحداث، واعتماده على أدوات فنية بالغة التأثير من مثل الاستخدام المميز للغة من خلال المنولوج الداخلي، والحوار القصير، وتسخير المؤثرات الحسية، والظواهر الطبيعية، لتحقيق هدف الروائي في معالجة قضايا متنوعة ما يكسب مفهوم الشخصية الروائية عمقا جديداً⁽²⁾.

وانسجاماً مع هذه الرؤية ظهر نمط من القص في النصوص الروائية يستهدف قتل مفهوم البطل على حد تعبير يمنى العيد، إذ "ليس من بطل متفرد في حضوره ومكانته في مثل هذه النصوص. ليس من بطل يستأثر بفعل القص، وبانتباه القارئ، أو بوعيه. ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدلالات"⁽³⁾.

⁽¹⁾ ينظر: جريبه: نحو رواية جديدة، ص55.

⁽²⁾ ينظر: الموسوي: حول مفهوم البطل في الرواية العربية، ص9.

⁽³⁾ العيد، يمنى: الراوي: الموقع والشكل، لبنان - مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص86.

وعوامل تغير البطولة التي لم يبق لها من البطولة التقليدية سوى اسمها في الشكل الروائي الذي اطلق عليه نمط الانجاز "Achievement"، أي وصول البطل إلى هدفه، يمكن حصرها في ما يلي:⁽¹⁾

1- الروح العلمية، أو الواقعية الموضوعية، اللتان لم تعودا تسمحان بظهور بطولة تقليدية، أو ما يسمى بعبادة البطل التي تحتاج إلى ملهمة كي تزدهر.

2- ازدهار الديمقراطية البرجوازية أو الغيرة على الإنسان العادي.

3- تعاظم نفوذ الدولة الأتوقراطية وظهور فكرة الحرية.

ومقابل ذلك الاقرار بتغير ملامح البطولة التقليدية وتلاشي القواعد الثابتة في تحديدها، فقد ظهر فريق من أنصار البطل الفاعل في الواقع، البطل الايجابي، وهم أدباء ونقاد الواقعية الاشتراكية تحديداً أو الواقعية الجديدة؛ فحنا مينا، انطلاقاً من فكره الاشتراكي، يخالف (جريبه)، في تنديده ببطل الرواية وإعلانه موتها عموماً والبطل على وجه الخصوص، وهذا (رالف فوكس) يعتبر مثل ذلك الاتجاه تخلياً عن الواقعية وعن الحياة نفسها، ولا يرى في الرواية التي تتخلى عن بطلها الايجابي الفاعل سوى "نثر بلا روح أو ثرثرة بلا جدوى"⁽²⁾، ويطالب، في سبيل إعادة الشخصية إلى مكانها الطبيعي في بنية الرواية، الواقعية الجديدة، بتقديم الإنسان المنسجم مع تيار التاريخ الذي يملك مصيره، ويمثل سيد حياته، فتعود للرواية شخصيتها الملحمية بعودة البطولة إليها، مثلما طالب (فوكس) الروائي الانجليزي برسم صورة كاملة للإنسان⁽³⁾.

ورغم ذلك فقد "نجد في الرواية الحديثة ما يوحي ببقايا ملامح بطولية تنتمي إلى بطولة القرن التاسع عشر من حيث الاسم الشخصي والعائلي وطبيعة العمل والقسمات المحددة"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ ينظر: الهواري: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، ص 45 - 46، وينظر: عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى وحتى عام 1973، ص 39 - 40.

⁽²⁾ وادي، طه: دراسات في نقد الرواية، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 180.

⁽³⁾ السابق، ص 189-190.

⁽⁴⁾ عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى وحتى عام 1973، ص 38.

تقديم

البطل في الرواية الفلسطينية منذ النشأة وحتى عام 1993

سوف أخصص الحديث في هذا التقديم عن صورة الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، في الفترة السابقة على تاريخ الدراسة، بهدف الوقوف على أوجه الشبه والاختلاف في صورة البطل قبل تاريخ 93 وبعده معتمدة على دراستين علميتين قدمتا أطروحتين لنيل درجة الدكتوراه، وهما: دراسة واصف أبو الشباب التي بعنوان: صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948 إلى سنة 1973، ودراسة إيمان القاضي التي بعنوان: البطل في الرواية الفلسطينية 1965-1990.

يتضح من دراسة أبو الشباب أن شخصية الإنسان الفلسطيني قد ارتبطت بالظروف التي مرّ بها الشعب الفلسطيني بعامة بما فيها من مواقف نضالية إيجابية ونزاعات ومواقف سلبية، حيث أن شخصية الفلسطيني بدأت ملامحها بالاتضح ابتداءً من وعد بلفور عام 1917، متخذة الطابع الوطني مع التركيز على إبراز الجانب الإيجابي من تلك الشخصية ما يعني عدم وضوح الجانب الآخر السلبي لها⁽¹⁾.

وإذا كان الشعر قد نجح في تقديم صورة الفلسطيني مناضلاً، وفدائياً، وشهيداً، ومتقفاً، وزعيماً وسمساراً، وإن كانت تلك الصورة قد ظلت، بارتباطها بالاتجاه الرومانسي، متباينة مسطحة ومبتورة⁽²⁾، فإن البحث عن تلك الصورة سوف يبيء بالفشل في البدايات الأولى للرواية؛ لأن تلك البدايات الروائية كانت قد تأثرت بالروايات والقصص المترجمة ما يعني أنه "من الصعوبة بمكان البحث عن شخصية الإنسان الفلسطيني في هذه الروايات، لأن البيئة غالباً من تكون أجنبية ويختار المؤلف شخصياته منها، وذلك هروباً من بيئته وواقعه [...] فلا يمكننا أن ندعي أننا حصلنا على صورة الإنسان الفلسطيني واضحة من روايات التسلية والترفيه، بل

⁽¹⁾ ينظر: أبو الشباب، واصف: صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948 إلى سنة 1973،

بيروت- دار الطليعة للطباعة والنشر، 1977، ص15.

⁽²⁾ ينظر: السابق، ص24.

هي صور مغلفة بالضباب للمثقف الفلسطيني الذي يعيش أحداث بيئته إلى حد كبير ولكنه عاجز تماماً عن الوصول إلى صميم واقع شعبه ومجتمعه⁽¹⁾.

وقد قسم أبو الشباب الصورة بعد عام 48 إلى بابين، ضمن نمطين، هما: النمط الرومانسي والنمط الواقعي.

أما النمط الرومانسي ففيه تتدرج صورة الفلسطيني ضمن الصورة الدعائية والصورة الرومانسية، أما الصورة الدعائية فقد ظهرت كنتيجة لاتخاذ الكاتب من "الشخصيات الروائية، وسيلة تحمل شعاراتهم الوطنية والقومية، وتنقل أمانيتهم وآمالهم، [...] لذلك نلاحظ أن الصورة الدعائية التي ظهرت في القصة الفلسطينية، تحمل الملامح العامة لشخصية الكاتب، وتأخذ نفس الأبعاد التي تأخذها شخصية الكاتب، لأن مقومات الشخصية الروائية الدعائية استمدت أغلب عناصرها من أفكار ومبادئ وتطلعات الكاتب، فظهرت الصورة الدعائية وهي تمثل شخصية المثقف الفلسطيني، التي افتقرت إلى الوضوح والتحديد فظهرت غائمة، مضخمة، وهشة في نفس الوقت⁽²⁾.

وقد اتخذت تلك الصورة عدة اتجاهات، تمثل أول تلك الاتجاهات بالنظر إلى صورة الفلسطيني مقرونة بصورة الإسرائيلي، ما جعل البطولة مناصفة بين العربي والإسرائيلي، كما ظهر في أعمال محمود عباسي.

الاتجاه الثاني: تحميل الكاتب شخصياته كل آرائه بطريقة سلبية نتيجة اتخاذ ذلك الكاتب موقفاً سلبياً من حركة المقاومة الفلسطينية لاسيما بعد أحداث 1970، كما فعل رشاد أبو شاور في

(1) السابق، ص 34.

(2) السابق، ص 45.

روايته "البكاء على صدر الجيب"⁽¹⁾.

الاتجاه الثالث: يظهر عند الروائية سلوى البنا في رسمها صورة الفدائي بعد أن ساد العمل النضالي بعد عام 1965، إذ "حاولت أن تجعل من شخصية الفدائي تربة خصبة تزرعها بأفكارها الوطنية"⁽²⁾، ما أضاع صورة الفدائي الحقيقية.

وفي الاتجاه الرابع الذي برز عند هارون هاشم رشيد في روايته "سنوات العذاب" فقد ضغط الكاتب "شخصياته وشحنهم بكل ما عنده من تصور للوطنية، والفداء، وكل تصوراته المأساوية لقضية الشعب الفلسطيني"⁽³⁾.

وبشكل عام فإن هذه الصورة الدعائية قد ظهرت "بصورة مضخمة، وذلك بعد النكبة الأولى وما تلاها من سنوات كانت في معظمها تمثل القسوة والعنف والاضطهاد والعسف، فحصلنا على صور للإنسان الفلسطيني المشرد، والفدائي، والمعذب في الأرض المحتلة، وكلها صور غائمة وغامضة ومهزوزة، تكاد تكون غريبة عن الإنسان الفلسطيني"⁽⁴⁾.

وفي الصورة الرومانسية اتسمت شخصية الفلسطيني فيها بطبيعة تشاؤمية نتيجة للاضطهاد والمأساة التي عاشها الإنسان الفلسطيني ما جعل الصورة تظهر بمظهر الضحية من جهة⁽⁵⁾، وهي صورة غير واقعية من جهة ثالثة؛ فظهرت "صورة الفدائي، وكأنه بطل أسطوري لا جذور له في عالم البشر، من صنع الخيال، ولا يعيش في حقيقة الأمر إلا في ذهن الكاتب. وأما صورة العميل والمتخاذل، فقد أخذت الطرف الآخر، فاتسمت بأرذل وأحقر الصفات، وقد

⁽¹⁾ ينظر: السابق، ص 45-46.

⁽²⁾ السابق، ص 46.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ السابق، ص 73.

⁽⁵⁾ ينظر: السابق، ص 74.

افتقدنا وجه الفلسطيني، إلا في بعض ملامحه الرومانسية⁽¹⁾.

وقد تناول أبو الشباب في هذا السياق روايات جبرا إبراهيم جبرا.

وفي النمط الواقعي ظهرت الصورة الواقعية الدعائية، وفيها أيضاً لم تظهر الصورة الحقيقية للشخصية الفلسطينية، بل ظهرت مضخة وغريبة عن المجتمع الفلسطيني⁽²⁾، تفتقر إلى التجديد والدقة وتغلب عليها الرؤية الغائمة، وضمن هذه الرؤية برزت شخصية المناضل، وشخصية الفلاح، وشخصية العامل وشخصية الانتهازي⁽³⁾، وقد تناول أبو الشباب رواية "أيام الحب والموت" لرشاد أبو شاور، و"شجرة الصبير" لامثال الجويدي تحت هذا الباب.

أما في النمط الواقعي فإن "الصورة أخذت تبرز وتتضح أكثر من ذي قبل، وبدأت تظهر عليها سمات واضحة ومحددة، وبدأت تبرز صورة المناضل الثائر، الذي يجمع في شخصيته التناقضات الحياتية بإيجابياتها وسلبياتها التي يعيشها شعبه داخل وخارج الأرض المحتلة، وقد تبين أن الوجه السلبي لشخصية الإنسان الفلسطيني في هذا النمط كاد يختفي تقريباً، بسبب اندفاع الكتاب الفلسطينيين إلى إبراز الوجه الوطني المشرق للإنسان الفلسطيني، وتجاوزوه ما عداه من الوجوه الأخرى⁽⁴⁾، فظهرت شخصية الفلسطيني المناضل بما فيها من إيجابيات وسلبيات ومالها من قوة وضعف، ومثلما ظهرت الشخصية الانتهازية والعميلة فقد ظهرت شخصية الفدائي، إلا أنها لم تعد تظهر بمظهر الأسطورة بل بدأت تأخذ حجمها الطبيعي، وبذلك "بدأت شخصية الفلسطيني تبدو أكثر وضوحاً وأصلب عوداً، بعد أن كانت (هشة) مضخة جامدة"⁽⁵⁾.

وقد تناول أبو الشباب في هذا السياق روايات غسان كنفاني، وروايتي إميل حبيبي "السداسية"، و"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل".

⁽¹⁾ السابق، ص 272.

⁽²⁾ ينظر: السابق، ص 149.

⁽³⁾ ينظر: السابق، ص 272.

⁽⁴⁾ السابق، ص 272.

⁽⁵⁾ السابق، ص 259.

وإذا كانت النتائج التي توصل إليها أبو الشهاب تضعنا على ملامح صورة الشخصية في الرواية الفلسطينية حتى تاريخ 1973، فإن ما ذهب إليه إيمان القاضي في دراستها يرينا توزيع البطولة الروائية لتلك الشخصية منذ عام 1965-1990، ضمن نمطين هما: البطولة الفردية، والبطولة الجماعية.

وضمن بطولة الفرد كان الحضور الأبرز للبطل المقاوم الذي ينتمي لجميع فئات الشعب الفلسطيني، خاصة الطبقات الكادحة، وهو بطل اتسم بالإيجابية، ولذلك لم يحضر المقاتل السلبي إلا في صورة الشخصية الثانوية⁽¹⁾، ولما كان هذا البطل المقاوم من القادة الكبار، "فهو إما مقاتل عادي أو قائد مجموعة صغيرة أو قائد كتيبة"⁽²⁾.

إلا أنه إلى جانب البطل المقاوم فقد حضر نموذج البطل السلبي في صورتين: صورة الخائن لوطنه، الانتهازي، المستلب للدعاية الصهيونية، وهي صورة ظهرت في روايات الأرض المحتلة، وصورة السلبي المبتعد عن الهم الوطني والمنغمس في تحقيق أهدافه الشخصية، وهي صورة سجلتها روايات الشتات، وفي كلتا الصورتين ينتهي هذا البطل إلى الدمار النفسي، وقد تسجل نهاية الرواية موقفاً مغايراً لهذا البطل حين يعود للانتماء لأرضه ويؤمن بالمقاومة المسلحة من جديد.

مثلما أسست المرأة حضورها في البطولة الروائية تمثلت ضمن نماذج متعددة، يأتي نموذج المرأة المقاومة في مقدمتها، حيث حملت المرأة السلاح، ودخلت الأرض المحتلة لتنفيذ عمليات فدائية، واشتركت في المعارك التي خاضها الفلسطينيون في الشتات، وسجنت وعذبت، وتغلبت على العوائق التي يفرضها المجتمع إزاء انخراطها في العمل الثوري. وكذلك بطولة الأم

⁽¹⁾ ينظر: القاضي، إيمان: البطل في الرواية الفلسطينية 1965-1990، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، 1995، ص 331.

⁽²⁾ السابق، ص 332.

الثورية التي يحتل حبها للوطن، وتقديسها للأرض منزلة أولى عندها فتكون أمّاً لكل
المقاتلين⁽¹⁾.

وكذلك نموذج المرأة المثقفة التي تعمل في المؤسسة التربوية والإعلامية داخل الأرض
المحتلة وخارجها، وتتأزم بفعل الواقع الفلسطيني والأزمات التي تمر بها الثورة الفلسطينية،
وعدم قدرة المثقف الفلسطيني على فهم واقعها الذي كان من الأسباب الرئيسة لشدها إلى عالم
المرأة التقليدية، وبعدها عن المواقع التقدمية في العمل الوطني.

كما ظهرت المرأة/ البطل في صورة الخادم، وصورة المرأة البعيدة عن الواقع الوطني
لانغماسها في الهم الذاتي، وأخيراً في صورة المرأة الرمز باعتبارها رمزاً لفلسطين.

وإلى جانب نماذج البطولة السابقة برز نموذج البطل المثقف، وقد امتاز عن المثقف في
الرواية العربية بأنه لم يحتل الموقع الأول من اهتمام الروائيين الفلسطينيين، وأنه، وإن اتجه إلى
الخنز والجنس والبحث عن المرأة، كحل لأزمته إلا أنه كان مثقلاً بالهم الوطني، وقد ظهر في
الغالب مأزوماً يعاني في الخارج انكسارات العمل الفدائي وتشتت الطاقات⁽²⁾، وفي الداخل
يحرمه الاحتلال من أبسط حقوقه، ورغم ذلك اتسم بإيجابية تكاد تكون مكتملة لتماسكه وائترانه،
وفاعليته في الوسط العربي وسعيه للتأثير على اليهودي.

أما البطولة الجماعية فقد ظهرت ضمن محوري المكان والزمان، في القرية والمدينة،
والمخيم، داخل الأرض المحتلة، وداخل الأرض الفلسطينية التابعة للإدارة العربية، وفي دول
الشتات، قبيل النكبة، وقبيل النكسة، وضمن تواريخ مهمة أعقبت هذا التاريخ: 1970، 1973،
1978، 1982، 1987، 1988، 1989⁽³⁾.

⁽¹⁾ ينظر: السابق، ص332.

⁽²⁾ ينظر: السابق، ص333.

⁽³⁾ ينظر: السابق، ص334.

وكان ثمة حضور لأبطال ينتمون للدول العربية، وهم أبطال يبرزون كيفية الحياة في أوطانهم، وعذابات أهل بلادهم ومواقفهم الوطنية والسياسية⁽¹⁾.

وبإجمال فإن مواقف الكتاب الروائيين أثرت على تشكيل أبطالهم "فطغت الصفة الواحدة على البطل، وبدا على الأغلب مكتمل التكوين منذ بداية الرواية، ولا تتطور شخصيته حتى نهايتها"⁽²⁾.

هذا العرض الموجز لما عرضته وتوصلت إليه الدراستين السابقتين بوسعه أن يضع القاريء والدارس على مشارف مرحلة جديدة في تاريخ القضية الفلسطينية دخلت فيها الشخصية الفلسطينية منعطفاً مغايراً لكل المراحل السابقة، ما يقتضي تحولاً في ظهور تلك الشخصية في نصوص الروائيين الذين عايشوا هذه المرحلة بشروطها وتوقعاتها وتحقيقاتها، في الضفة والقطاع والأرض المحتلة عام 1948، وهذا ما ستحاول الدراسة في صفحاتها التالية الوقوف عليه وتجليته.

⁽¹⁾ ينظر: السابق، ص 335.

⁽²⁾ السابق، ص 336.

الفصل الأول

بطل المرحلة:

1- البطل العائد

2- البطل المفاوض

3- البطل الجماعة

4- البطل السلبي

5- البطل الإشكالي

ليس المقصود ببطل المرحلة قراءة الإنسان الفلسطيني من خلال صورته في النص الروائي على أنه إنسان عابر في التاريخ أو مؤقت في الجغرافيا، ولكنها مقارنة أو محاولة لرصد الصورة التي نسجها الروائيون الفلسطينيون لملازمات المرحلة السياسية التي تلت توقيع اتفاقات (أوسلو)، وذلك لما لهذه المرحلة من أهمية ناجمة عن كونها مرحلة راهنة لم تُقرأ بعد، ثم لأنها شكلت محطة أساسية ومغايرة في تاريخ القضية الفلسطينية المعاصرة.

فقد أظهر النص الروائي الفلسطيني الذي كتب بعد (أوسلو) التباينات والاختلافات السياسية التي أثرت بشكل واضح على دائرة العمل الوطني بعد (أوسلو)، والتي انعكست على الإنسان الفلسطيني في الواقع، فرافقها انعكاس موازٍ على صورة ذلك الإنسان في النص الروائي.

فكان أن ظهر، وبشكل واضح، البطل الروائي الفلسطيني كبطل إشكالي، متردد وحائر بين المقاومة والسياسة، بل بين تاريخه كمقاوم وبين حاضره كمفاوض، بين برامج تراوح مكانها، وأخرى تتراجع، وثالثة تصعد إلى واجهة الحركة السياسية، وظهر، أيضاً، أبطال يتمردون على أحزابهم وتنظيماتهم، ربما لأن ذلك حدث مع كتاب النصوص التي ظهرت فيها أصلاً.

وهنا ظهر البطل إنساناً مكشوفاً من الداخل، وليس كصورة مغلقة أو كنمط، فانفتح هذا البطل بعد أن كان يتقدم كفكرة سياسية موحدة المنطق، فيتحرك ضمن نسيج روائي متخيل، أو مخزون في الذاكرة، قبل أن يكتب في النص - على الواقع، يتحرك ضمن نسيج روائي حكاوي، وقد تكون بؤرته المركزية حدثاً ذاتياً، لكنها مع ذلك، تقدم بطلاً من لحم ودم وأفكار، لا يكون متحققاً وفق منطق الماضي أو التاريخ، لكنه - وهو يبدو مرتكباً أو حائراً في اللحظة والآن - منفتحاً أو، على الأقل، بطل مترقب لما سيكشف عنه المستقبل.

وإن كان ذلك لا ينفي ظهوره في صورة السياسي انسجاماً مع التهمة التي كُلفت بحق الأدب الفلسطيني من أنه أدب سياسي في الغالب، إلا أن ما تنبغي ملاحظته هو أن تحولات السياسة، بعد (أوسلو) فرضت تحولات وتبدلات وتغيرات على صورة ذلك البطل؛ لذا فقد ظهر

في صور جديدة ارتبطت ببنيتها النفسية ما أفرز البطل في صورة الإيجابي والسلبي، والإشكالي... إلخ، إلى جانب صوره المتعددة التي ظهر فيها ارتباطاً ببنيتها الإجماعية: لاجيء، ابن مخيم، مقاوم... إلخ، وما ستحاول الدراسة في هذا الفصل رصده وتلمسه هو الصورة الجديدة التي ظهر عليها هذا البطل:

1-البطل العائد:

ليس من الغريب حضور نموذج "العائد" في النصوص الصادرة بعد (أوسلو)؛ فعودة كثير من اللاجئين ممن وافقوا على بنود الاتفاق نتيجة من نتائج (أوسلو)، هذه العودة التي بررت حضور نموذج العائد بكثرة على أرض الواقع، جعلت أيضاً نصوصاً بعينها تخصص مادتها للحديث عن العودة والعائدين، فحضرت فيها شخصية العائد كشخصية رئيسة إلى جانب حضورها كشخصية ثانوية، إلا أن الطابع العام الغالب على شخصيات هذه النصوص، سواء أكانت ثانوية أم رئيسة، والنصوص بعامتها، هو طابع الخيبة والخذلان والمرارة.

رواية "نهر يستحم في البحيرة"⁽¹⁾:

يعود بطل "نهر يستحم في البحيرة"، إلى الجزء المحرر من الوطن بعد غياب دام سبعة وعشرين عاماً، يعبر إلى أريحا عبر الجسر الخشبي قادماً من الأردن، ثم يمضي إلى غزة، فيبدو له الوطن، أول ما يبدو، في غزة "من لحم ودم ولكنه مثخن بالجراح..."⁽²⁾، ويرى أعلام الاستقلال المرفرفة تتداخل مع شعارات الانتفاضة التي لم يمض وقت طويل على انقضائها.

ثم ينطلق في رحلة العودة التي انتظرها طويلاً، العودة إلى سمخ، قريته التي تقع جنوب بحيرة طبريا التي احتلت عام 48، فعاشت في الذاكرة عبر حكايا الآباء والأجداد، يشاركه في رحلته تلك مجد المقدسية، وأكرم المغترب الفلسطيني في أمريكا.

⁽¹⁾ يخلف، يحيى: نهر يستحم في البحيرة، الأردن-عمان-دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997.

⁽²⁾ السابق، ص 6.

لا ينخدع أنا السارد/ العائد بمظاهر الاستقلال، وسرعان ما يدرك أنه زائف، فتستولي عليه -وقد أدرك ذلك - مشاعر الخيبة والضياع، فيشعر بالغربة و الوحدة والرغبة في البكاء حين يجد نفسه ضائعاً في شارع من شوارع وطنه⁽¹⁾، ويقف بجانب بقايا الجندي المجهول، ينتظر من جديد، دون أن يعرف على وجه الدقة من ينتظر وماذا⁽²⁾، وهو الذي كان قد قضى عمره منتظراً في المنفى، إلا أنه كان حينها يدري بأنه ينتظر العودة إلى الوطن!.

تحكم حركة البطل عبر أجزاء النص ومشاهده الموزعة بين أريحا وغزة وسمخ الحواجز الإسرائيلية؛ حاجز (إيرز) و(الطورون)، وبيسان وغيرها من الحواجز، ويستوقفه الجندي الأشقر والإثيوبي الأسود، في حين لم يحظ بأن يستوقفه شرطي فلسطيني حتى لو كان شرطي مرور!، لم يكن كل ذلك ليتفق وصورة الوطن المحرر الذي بدت تفاصيله، مع تواصل المسافة بين غزة وسمخ وامتداد الزمن الروائي، تغيم ثم تندثر؛ بدءاً بمسميات مدن وقرى تغيرت، مروراً بأخرى اندثرت ولم يترك منها الاحتلال سوى بقايا تشبه الأضرحة، عسقلان صار اسمها (أشكلون)، وقريته سمخ أضحى اسمها (تسيمخ). وسمخ التي يعود إليها زائراً، وسائحاً متفجعاً تغيب بأشخاصها ومعالمها وحتى بحيواناتها، وتحل محلها أبنية إسمنتية لا تتسجم ونسيج المكان، وفوق ترابها وعلى أنقاض بيوتها تنهض مدينة يهودية، "سمخ، مدينة تم ترويضها وتهويدها"⁽³⁾، "بلدة غير مرئية"⁽⁴⁾، سمخ الورد كالداهان أكلتها أسنان الجرافات، ولم تبق منها سوى بناية عثمانية كانت تستعمل مركزاً لمحطة سكة الحجاز، حين يراها أنا السارد، ويدرك مدى تغيرها، ينظر إليها بلامبالاة، وبحيادية، فهي ليست المحطة التي عاشت في خياله⁽⁵⁾، فيكتفي، أمام تنكر المكان وغرائبيته، برائحة البحيرة، رائحة مياهها المختلطة برائحة الأعشاب

(1) السابق، ص 26.

(2) السابق، ص 25.

(3) السابق، ص 80.

(4) السابق، ص 77.

(5) السابق، ص 82، أستغرب قدرة أنا السارد على تحديد الأماكن بدقة في قريته سمخ وهو الذي غادرها طفلاً رضيعاً، ولا أعتقد أنه امتلك تلك القدرة من خلال حكايا الآباء والأجداد، مثلما تظهر بعض المقاطع أنه شارك في بعض الأحداث التي أصبحت ذكريات أو رآها لدرجة أنه أعاد وصفها، وهذا ما لا يبيحه عمره في ذلك الوقت.

النابتة على حوافها، "رائحة قادمة من ستة وأربعين عاماً"⁽¹⁾، وبحفنة تراب ملأ بها كفه من أرض البلدة "التي لم يكن ثمة ما يرى منها سوى التراب الذي أقف فوقه. تراب وحصى ناعم انحنيت وملأت كفي بحفنة منه، وشعرت برغبة في البكاء"⁽²⁾.

كان دخول سمخ مشروطاً بموافقة الطرف الآخر، فيسعى أنا السارد، من ثمّ، لاستصدار تصريح عن طريق لجنة الارتباط يحقق له رغبته، فيمضي إليها في يوم "عجيب" كما قال أحد الجنود له ولمرافقيه، وينصحهم، بسبب عجائبية ذلك اليوم، بالعودة من حيث أتوا، فمن شائعات تتردد حول تغيير نهر الأردن لمجراه، لينبع من البحر الميت ويصب في بحيرة طبريا، مغيراً مجراه من الجنوب إلى الشمال، وما يعنيه ذلك من تحول مياه البحيرة إلى مياه مالحة من شأنها أن تقضي على أسماك وكائنات البحيرة الحية، وبذلك تستحيل البحيرة إلى بحيرة ميتة⁽³⁾، إلى شائعات حول حركة غير طبيعية للزواحف بما فيها التماسيح التي كسرت الحواجز المحيطة بها في حدائق الحيوانات واندفعت إلى البحيرة⁽⁴⁾، وتزامن هذه الشائعات بالعثور على جثة طيار يهودي ظلت محفوظة في "كابينة" الطائرة منذ الحرب الإسرائيلية السورية عام 58، كانت تلك الطائرة قد سقطت فوق البحيرة فدفنتها رمال قاعها، ولما أفرغت "الكابينة" من الهواء فقد احتفظت تلك الجثة بمعالها مدة 38 عاماً⁽⁵⁾.

ذلك اليوم العجيب المليء بالشائعات أو الحقائق يعني أن تلك العودة عودة مرفوضة حتى من الطبيعة بعناصرها ونواميسها من جهة، ويؤكد من جهة ثانية إصرار أنا السارد على المضي نحو سمخ، مهما كانت تلك الرحلة ملأى بالمخاطر، على عكس رفيقيه، أكرم ومجد، ناهيك عن دلالات موحية حملتها تلك الظواهر عمد إليها الكاتب؛ فلم تكن تلك التماسيح، كما أشيع عنها، شرسة تقطع بأسنانها أرجل من يقابلها ولا ينفع معها الرصاص، بل كانت تمساحاً صغيراً عندما كُبلَ بالحبال الغليظة وحُمِلَ بالرافعة، نظر، وقد أطل الذعر من عينيه، نظرة ذات

⁽¹⁾ السابق، ص 77.

⁽²⁾ السابق، ص 78.

⁽³⁾ السابق، ص 65.

⁽⁴⁾ السابق، ص 65-66.

⁽⁵⁾ السابق، ص 109.

مغزى إلى أنا السارد دون غيره من الناس ممن تجمهروا لرؤية المشهد⁽¹⁾، وقصة ذلك التماسح تتلخص في أنه قد ضاق ذرعاً بتلك المساحة الصغيرة التي حبس فيها داخل حديقة التماسيح في "حمامات جادر"، و"اشتاق إلى الفضاء والبحيرات فانطلق زاحفاً عبر الجبل، ومشى عبر الأشواك، مدفوعاً بغريزة عشق المياه، متسللاً نحو البحيرة..⁽²⁾"، لقد لبي التماسح الى البحيرة حيننا يشابه حين أنا السارد الذي كان على استعداد لأن يدفع ما تبقى من عمره من أجل رؤية سطح البحيرة الذي يشبه بطن الغزالة⁽³⁾، وكانت حبال مماثلة قد قيدته لتحول دون عودته إلى بحيرته عودة حقيقية.

كانت صورة الوطن الحلم تغيب في الواقع وتندثر، فيطل المنفى جميلاً، ولا نجد لجماله تبريراً سوى أنه كان عامل تمكين لأحلام لا تنتهي بوطن تحول دون المسافات، وهكذا يردد أنا السارد: "المنفى جميل لأن الأحلام جميلة، والوطن صعب لأنه مثخن بالجراح، وتتكرر فيه أجنحة الخيال، فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع.

للفلسطينيين في الخارج حلمهم الجميل الذي يسكنون فيه منذ ستة وأربعين عاماً، فليحرس الرب تلك الأحلام"⁽⁴⁾.

وتصبح عائشة التونسية التي هي جزء من المنفى قطعة من الروح، تصبح الدمعة والابتسامة، اللؤلؤة والقمر والوردة، وردة الدفء العربي⁽⁵⁾، فيعلن أنا السارد أمام مجد حبه لعائشة، وكانت قد ربطته بمجد مشاعر حب مماثل عندما كانت بالمنفى، إلا أنه أنكرها في الوطن، وحلت محلها مشاعر ألفة توحد اثنين يعيشان لحظة متشابهة في مكان غريب: "أمسكت

⁽¹⁾ السابق، ص 91.

⁽²⁾ السابق، ص 92.

⁽³⁾ السابق، ص 19.

⁽⁴⁾ السابق، ص 117.

⁽⁵⁾ في ذلك إشارة إلى تركيز الكاتب على البعد القومي للمسألة الفلسطينية، وهي ظاهرة وسمت إلى جانب ظواهر أخرى، أعمال الكاتب، ومن تلك الظواهر تعاطفه مع الفقراء والمسحوقين، ونقد القيادات العربية وبعض الانتهازيين في الثورات الفلسطينية، وظهور المعادل الفني لأبطال نصوصه، ينظر: الأسطة، عادل: أدب المقاومة من تقاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، السلطة الوطنية الفلسطينية، وزارة الثقافة، 1998، ص 50.

يدي ، تلقت أصابعها وكفها. كان الغريب المترجل في ثيابي بحاجة للاتصاق بالغريبة المترجلة في ثيابها. غريبان بين اليهود والبيوت المهودة.. لا أحد يشعر بالأحاسيس التي تصطبغ في أعماقنا⁽¹⁾، يحب أنا السارد عائشة/ المنفى، ويظل يحيا في الوطن عبر أنفاس ذكرياته معها، فلا تتورع مجد عن وصفه بأنه رجل يعيش في الماضي، ولا يريد أن يعود من المنفى، لأنه أدمن حياة الرحيل والغربة⁽²⁾، مثلما يتعاطف مع أكرم حين يخفق الأخير في العثور على (بيرتا) القادرة على أن تبعث معه حلمه بالتعايش والسلام، وقد فعلت ذلك مع عمه فارس الفارس قبل نكبة عام 48، ويلقي أنا السارد باللائمة على الواقع الذي حطم بصخوره جمال الحلم⁽³⁾، وكأن الوطن - وقد وحد بين الغرباء - لم يستطع أن يخلق الحب بين أناسه.

يختار أنا السارد - وهو الذي أضى يعيش في وطنه غربة جديدة أقسى وأشد من غربة المنفى فيحن للأخير - (أونودو) موازياً فنياً له، فتأخذ عليه مجد اختياره ذلك، معللة ذاك الاختيار بأنه إيمان على الماضي، ف(أونودو) الجندي الياباني الذي رفض الاعتراف بهزيمة بلاده في الحرب العالمية الثانية أمام القوات الأمريكية، رمز للانتظار الذي لا يفضي إلى نتيجة؛ لأن انتظاره يقوم على الوهم، يألف (أونودو) الجزيرة النائية بتماسيحها وأعاصيرها وشجرها، وتصدأ بندقيته ويتلف منظره، لكنه يرفض أن يعود إلى الواقع، لأن الزمن، بعيداً عن الجزيرة، غير زمنه، ولأنه يريد أن يظل إلى جانب فكرته يحرسها، وبذلك تفشل محاولة تدجينه، فيتمرد ليس على المحاولة فحسب، بل على أنا السارد الذي حشره في دفتره جاعلاً منه بطلاً لمشاهد مسرحية أثارها جنون (أوسلو)، لكن يحيى يخلف لا يكتفي ب(أونودو) موازياً فنياً لبطله، بل يستعين بقصتي قائد الطائرة الإسرائيلية، وخال السارد عبد الكريم الحمد، الذي عاد قبل ثلاثين عاماً عندما شعر بدنو أجله ليموت، كما تموت الغزلان، بالقرب من المكان الذي أحب، بالقرب من بيته على شاطئ البحيرة، فقتلته القوات الإسرائيلية لاعتقادها بأنه جندي سوري ظلت تحتفظ بجثته في انتظار عقد صفقة مبادلة، لقد أراد (العاد) معذ البرامج في القناة الثانية الإسرائيلية، أن يستغل هاتين القصتين ليعدّ برنامجاً عن الحرب والسلام، عن طريق إقامة حوار

(1) الرواية، ص 116.

(2) السابق، ص 96.

(3) السابق، ص 127.

بين رجلين أحدهما فلسطيني والآخر يهودي، وكلاهما ظل يحتفظ بملامحه لفترة متقاربة، ثلاثة عقود، "إنها ميثان، ولكنهما في الوقت نفسه حيان"⁽¹⁾، يقول (إلعاد)، تلك المقارنة كانت، لو تتبها (إلعاد) أو الكاتب، وربما فعل الأخير ذلك لكنه ترك تلك المهمة للقارئ والدارس معاً، ينبغي أن تعقد بين ثلاثة، فأنا السارد ميت حي، "أنا هنا أحترق وحيداً... أنا هنا لا أحياء... لا أموت"⁽²⁾، وقد بُعث بعد سبعة وعشرين عاماً⁽³⁾، ليجد حيين ميتين بانتظاره يعلنان موتهما معه.

لكن المفارقة الحقيقية تكمن في أن أنا السارد والخال يعودان مسالمين تلبية لحنين جارف لبقعة في وطن ضائع في زمنين مختلفين، بينما الطيار اليهودي يموت محارباً، وفي حين أن هذا الأخير تقام له جنازة مهيبه فيدفن في المقبرة العسكرية، ويلف بالعلم الإسرائيلي، فإن الخال ترفض الجهات المعنية تسليم جثته التي إن ثبت أن صاحب الجثة هو المعني، فإنها ستسلم عن طريق الصليب الأحمر ليدفن خارج الوطن على غير ما أراده الخال⁽⁴⁾، وهكذا تكون عودة السارد عودة مرفوضة كعودة خاله، رغم بعد الشقة بين زمني عودة الاثنين.

يتمرد (أونودو) على الورقة فيقفز من الدفتر، ويضيق أنا السارد بالواقع فيقفز منه ويركض خلف (أونودو)، وفي لحظة تقاطع الحلم مع الحقيقة يلتقي الاثنان، "يقفز أونودو من الدفتر.. يركض نحو دغل من الأشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادي: انتظرنني.. انتظرنني.. يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الشوك والأسلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد، ويصعد... ثم يجد أمامه مغارة، يدخل إلى المغارة، أركض خلفه، وأحاول أن أدخل وراءه، ولكن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على

⁽¹⁾ السابق، ص 118.

⁽²⁾ السابق، ص 32.

⁽³⁾ في مكان آخر من الرواية يحدد أنا السارد تلك المدة بثلاثين عاماً، ينظر: الرواية، ص 40.

⁽⁴⁾ الرواية، ص 139.

الأرض..»⁽¹⁾.

يختار أنا السارد، إذن، العودة إلى منفاه الذي ألفه مثل (أونودو)، وإن لم تكن تلك العودة على الحقيقة، فهي عودة وجدانية يقابلها رفض واقعي لوطن تبدد الحلم به.

رواية "ليالي الأشهر القمرية"⁽²⁾:

وفي رواية "ليالي الأشهر القمرية" التي هي تفاصيل حكاية عائد، نقف على خيبة أوسع مدى وأعظم تأثيراً يحسها رياض/ بطل الرواية الذي يستخدم معه الكاتب سردياً صيغة الأنا/ أنت، موظفاً صيغة المضارع المخاطب، ورغم سعة تلك الخيبة وعمقها فإن عودة رياض تنفرج فجأة، في نهاية الرواية، عن بصيص أمل، فيمضي رياض إلى المخيم حافياً، ويكون ابنه وسيم قد نزع حمامة باب الدار الموقوفة بين التمطي والانتظار ورسم مكانها نورسة بيضاء تفرد جناحيها⁽³⁾.

كان محمود بن عيشة أخت رياض قد رسم تلك الحمامة على باب بيت جدته لأمه، وهو البيت الوحيد الذي لم يتغير من بيوت مخيم الشاطيء، كانت الحمامة بصورتها الأولى، واقفة بين التمطي والانتظار، رمزاً للحفاظ على ما تركه المهاجرون ودليلهم في غربتهم وانتظاراً لعودتهم، تلك الحمامة لا تمتيتها خيبة العودة، مثلما لم تقدر عليها قسوة الاحتلال، بل تحولت بعد العودة إلى نورسة بيضاء فاردة جناحيها، رمزاً للانطلاق والبحث عن بداية جديدة؛ فإذا برياض الذي يرى أن "العودة إلى المخيم نكوص"⁽⁴⁾، وأن المخيم "في الوطن بعض الوطن"⁽⁵⁾، قد قبل أن تكون العودة إلى المخيم نقطة بداية، وأن تكون العودة إلى بعض الوطن محطة أولى، وهو الذي أخذ على صديقه الشاعر الاقتناع بتلك الفكرة ولو على مضض. لم يفعل رياض مثلما فعلت ابنته

⁽¹⁾ السابق، ص 142.

⁽²⁾ عسقلاني، غريب: ليالي الأشهر القمرية، فلسطين-رام الله، منشورات أوغاريت، 2002.

⁽³⁾ السابق، ص 80.

⁽⁴⁾ السابق، ص 38.

⁽⁵⁾ السابق، ص 54.

سامية "بذرة الهروب من المخيم"⁽¹⁾، وكان قد منحها رياض هذا اللقب لأنه رفض أن تلدها أمها بين الناس في المخيم عندما كان مشرداً في بيروت، فأثرت هذه البذرة أن تهرب لا إلى الوطن بل إلى منفى جديد مع زوجها، لم يفعل رياض مثلها ولم يمض في البحر إلى يافا محققاً حلم أستاذه البحار اليافاوي العجوز، رمز حلم العودة لأرض احتلت عام 48، ولم يأت (أوسلو) على ذكرها، ولم يختار نهاية مشابهة لنهاية صديقه الشاعر الذي عاش في مخيم اليرموك وظل يتغنى بالكرمل وشواطئ حيفا وعكا المصادرة وفضاءات المرج⁽²⁾، وعندما عاد إلى بعض الوطن تولى عن قلمه ودفاتره واستبدلها بالبزة العسكرية، فأصبح نموذجاً للعائد المدجن، بل يتحول رياض أمامه إلى مدافع عن وطن مازال محتلاً، لا يملك من أمره شيئاً، ويتركه غافياً على زجاجة (الويسكي) المهربة من إسرائيل عبر (إيريز) خلصة، ويمضي إلى المخيم.

هل فعل رياض ذلك لأن تغير الأرقام لا يعني تغير الحقائق؟؛ فالعائدون يحملون أرقاماً جديدة سجلتها شاشات "الكمبيوتر" في معابر يشرف عليها المحتلون، وسكان المخيمات يحملون أرقام الأمم المتحدة وبطاقات الإعاشة، وهؤلاء وأولئك يتجاوزون في بعض وطن مازال يخضع لإمرة المحتلين الذين أصبحوا بقدرة قادر الطرف الآخر، "الطرف الآخر الذي ما عاد عدواً"⁽³⁾، فيأتي التساؤل على لسان رياض ساخراً أو حزيناً "لأي الأرقام نعود ولأي الأرقام ننتمي؟"⁽⁴⁾، مثلما كان تساؤل أبنائه في المنفى: "لأي الأوطان يكون الشوق؟"⁽⁵⁾، ربما اعتبر رياض، وقد اختار تلك النهاية، بيت أبيه الذي لم يتغير في المخيم، وقد تغير الأخير فازداد بشاعة وهو الدرنه في خاصرة المدينة، وأمه التي ظلت قابضة على جرحها وعريها طوال سني غيابه، ربما اعتبر رياض بيته وأمه رمزاً لبكورة مخيم لم تلوثه هجرة مضافة ولا عودة مستلبة، ما يجعله صالحاً لأن يكون رحماً يصب بذكورة الجيل الجديد، جيل ابنه وسيم، جنين حرية حقيقية، وإلا قد يفسر البعض، ومعهم حق، عودة رياض إلى المخيم على أنها استسلام أو قبول لا يبرره حس

(1) السابق، ص 59.

(2) السابق، ص 60.

(3) السابق، ص 47.

(4) السابق، ص 54.

(5) السابق، ص 46.

خيبة ومرارة وفجيرة حملها رياض منفيًا وعائداً، ما يعني أن غريب عسقلاني قد رسم لبطله نهاية مقحمة على الأحداث من الناحية الفنية، وإن كانت تلك النهاية، هي النهاية الحقيقية على أرض الواقع.

لم ير رياض، وقد بدد واقع الوطن الحلم به، المنفى جميلاً كـ"أنا" السارد في رواية "تهر..."، بل انبرى ينتقد الدول العربية التي تركت خصوماتها واختصمت مع الفلسطينيين اللاجئين إليها، سلختهم وعلقتهم على أعواد المشانق، ونثرت أشلاءهم على أغصان الأشجار⁽¹⁾، وقد مارس بعضها أيضاً، كـ"لبنان" سياسة التجنيس ضد الفلسطينيين، كما ينتقد الثورة الفلسطينية في الخارج التي تحولت في بعض وقتها، إلى مجرد خطابات وبيانات ومهرجانات، وتتوالى موجة نقده فتتحول إلى نقد ذاتي، فينتقد رياض نفسه وهو الذي حولته الهزيمة، وكان يعمل موجهاً سياسياً للمقاتلين، إلى تعليب مشاعره وقول ما لا يحس، ورفع التقارير التي تريدها القيادة، لا التي ينبغي أن تكون، وانتقل للداخل لينتقد فئة منتفعين أوجدتهم واقع الاحتلال، وانتهازيين أوجدتهم السلطة، ولم ينس نفسه باعتباره واحداً منهم؛ فهو، وقد اعتاد أن يسكن الأحياء والحارات الفقيرة في المنفى، ينتقل بعد عودته للإقامة في الأبراج التي حولت الوطن إلى "كائنات معلبة محمولة على خوازيق تمد لسانها للوقت"⁽²⁾، وهو بذلك يقف على مفارقة العائد والمقيم، وهي مفارقة أفرزها واقع (أوسلو)، فهل بذل العائدون أكثر مما بذله أبناء الوطن ممن بقوا قابضين على جرحهم؟، هل بذل رياض أكثر مما بذلته أمه التي ظلت تنتظره كحمالة موقوفة بين التمطي والانتظار، فعاد إليها كهلاً في الخمسين يصبغ الشيب في شعره ويجد في لومها؟، لقد أدرك رياض تلك المفارقة فظل السؤال هاجسه: "من يعتذر لمن؟"، "من خذل من؟"، أسئلة ظلت تتردد عبر تفاصيل النص كلازمة.

⁽¹⁾ السابق، ص 54، لا يعني ذلك أن البطل لا يعترف بفضل بعض الدول العربية التي احتضنت الفلسطينيين، كمصر بداية الانطلاقة الثورية، وتونس بعد خروج الفلسطينيين من بيروت عام 82.

⁽²⁾ السابق، ص 13.

لقد عاد العائدون ممثّلين بحلم قطاف وطن يعوّض عن ضيق منفى، ليجدوا بقايا وطن، لكنهم نسوا أن تلك البقايا حافظ عليها مقيمون أكثر ما لوث فرحتهم بقاء العائدين ضيق الآخرين الذين تحولوا إلى قيادات ورتب لم يحظ بمثلها المقيمون، سجناء ومطاردون وجرحى وذوو شهداء، بتلك البقايا!!⁽¹⁾، يحسم رياض أخيراً، في صفحة الرواية قبل الأخيرة، تلك المفارقة والمقارنة المجحفة بحق وطن أسير ومواطنين أسرى فينبري، كما ذكرت سابقاً، للدفاع عنه أمام لوم صديقه الشاعر، وكأنّ عسقلاني أراد أن يجعل من تحول نبرة اللوم تلك إلى دفاع على لسان رياض تمهيداً للنهاية التي اختارها لبطله رياض الذي بدأ يستوعب ما يجري فجأة، ويعيد ترتيب الأشياء.

رواية "جواد"⁽²⁾:

يبرز الشعور بالخيبة أيضاً لدى الراوي في رواية "جواد"، فعلى الرغم من الدلالة الإيجابية التي تحملها ولادة الشهيد جواد من جديد في صورة الطفل الذي يشارك فرقة الكشف عروضها الاحتفالية بذكرى الانطلاقة، فيحمل ذلك الطفل اسم الشهيد، وتتزامن تلك الاحتفالات بعودة الراوي، رغم دلالة تلك الولادة فإن النص والواقع يحيلان إلى سلبية مبعثها عودة أنا السارد إلى الوطن عودة مؤقتة مرهونة بتصريح يحددها بسبعة أيام لا غير، عدا إجراءات التفتيش التي يتعرض لها العائد في طريق عودته وما تتطوي عليه من مفارقات وأسئلة، هذه الرؤية التي يدعمها النص تساندها رؤية موازية للواقع، فزيد أبو العلا/ الكاتب الذي تتقاطع شخصيته مع شخصية أنا السارد حتى يكاد يكون النص سيرة ذاتية، لا يلبث أن يترك الوطن الذي عاد إليه على إثر (أوسلو)، ويتساءل أنا السارد عما إذا كان هذا الاتفاق سيعيد صديقه زياد الأطرش إلى قريته "طبعون"، وكان هذا الاتفاق قد أخفق في إعادة أنا السارد، البطل، وزيد أبو العلا، الكاتب، إلى "شفا عمرو" مسقط رأس الاثنين.

⁽¹⁾ السابق، ص 42.

⁽²⁾ أبو العلا، زيد: جواد، فلسطين - جماعة الإبداع الثقافي، 2000.

أنا السارد ذاكرة لشهداء قضوا في المنفى وحلم العودة إلى الوطن يشغلهم، فتتحقق تلك العودة، ويعود أنا السارد عودة منقوصة مؤقتة، ولا يعود أولئك الذين لم يعرف الأسماء الحقيقية لأكثرهم، ولا تتسنى له زيارة ذويهم، ولا سيما بعضهم في قرى احتلت عام 48، وبعضهم الآخر في المنافي، فيسأل أنا السارد أحدهم، وهو شريف يونس؛ أصغر ضابط عمليات فلسطيني الذي لا يعرف أنا السارد عما إذا كان ينتسب إلى عارة أم عرعة في الوطن: "هل كنت ستقبل استبدال المنفى بالغربة؟"⁽¹⁾؛ تلك الغربة التي يسأل السارد رفيقه عما إذا كان يقبل استبدالها، أليست هي الوطن؟؟ يعلم القاريء أنها كذلك فيدرك أي حس خيبة ينطوي عليه النص؟؟.

2- البطل المفاوض:

رواية "آخر القرن"⁽²⁾:

في رواية "آخر القرن"، يتحول البطل من مناضل ومناهض للاحتلال إلى مفاوض له، ويأتي هذا التحول كأحد مستلزمات المرحلة التي دخلت فيها منظمة التحرير الفلسطينية في تسوية مع الكيان الصهيوني.

يخرج محمود السلواي/ البطل من سجون الاحتلال على إثر انعقاد مؤتمر (مريد) لينضم إلى قائمة المفاوضين بشؤون اللاجئين، وبذلك لا يتم سنوات سجنه الأربعة حيث اعتقل في عام 1989.

⁽¹⁾ السابق، ص 100.

⁽²⁾ عوض، أحمد رفيق: آخر القرن، القدس - اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999.

تجري أحداث النص في حزيران من العام 1996م، في (تل أبيب)، ولحزيران دلالاته حيث هزيمة العرب⁽¹⁾، والزمان آخر القرن، قرن اليهود، قرن القيامات والنهايات، وزمان البوارج الحربية والحاملات العملاقة التي انشغل العرب أو تشاغلوها بضعفهم دون صناعتها، فهم "من مخلفات القرون الوسطى، حيث كان الوهم أقوى من العلم، وحيث كان الإنسان يعاني من مراهقة ما"⁽²⁾، لذا قام تاريخهم على الأمانى والأكاذيب، هذا ما يخبر به (حاييم شلومو) محمود.

وللمكان (تل أبيب) دور في تعميق الهزيمة، ففيها يحلو الكلام عن النهايات⁽³⁾، لذا جاءها محمود السلوادي - وهي المدينة التي لم تبلغ عامها المئة - ليفاوض يهودياً حول حق اللاجئين الفلسطينيين في العودة، لكن اليهودي يجر محمود للاعتراف بفجيرة شعبه⁽⁴⁾، على أن أوروبية هذه المدينة التي يلحظها المرء منذ اللحظة الأولى ليست سوى قناع تخفي تحته الزيف والخديعة، فسرعان ما تتحول إلى مدينة تتوعد محمود بالموت و"تنفقى وتسيل على جوانبها الأحماض والكبريت والحديد"⁽⁵⁾، حين يتزامن وجود محمود فيها كمفاوض مع تفجير شاب فلسطيني نفسه في محطة الباصات المركزية، وفيها يتفاجأ محمود، وقد اجتمع بشخصيات أوروبية وأمريكية، بأنه المحتل الوحيد بين هذا الجمع، وأنه الوحيد المطالب بإظهار بطاقته الشخصية على نقاط التفتيش⁽⁶⁾.

يتفق أداء محمود التفاوضي بتقل المكان / (تل أبيب) والزمان / حاضرا (زمن قوة الآخر وسطوته) وماضياً (تاريخ هزائم الأنا)، ومن ثم يصبح هذا التفاوض هزيمة جديدة تتضاف إلى هزائم الأنا ضمن معطيات الزمان والمكان، وبذلك ينتفي أن يكون محمود ضمن هذين المعطيين فرداً، بل يستحيل إلى شعب وأمة ويخاطب محمود نفسه: "أشعر أنني أجز مائة عام ورائي.

(1) ينظر: أبو سريّة، رجب: آخر القرن لأحمد رفيق عوض: خطاب النص بين حداثة القول ووعي اللحظة، من كتاب:

جوائز الفحم، جمع ودراسة: علي الخواجة، رام الله - المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2003، ص 173.

(2) الرواية، ص 7.

(3) نفسه.

(4) السابق، ص 3.

(5) السابق، ص 13.

(6) السابق، ص 12.

-لماذا لا تقول أنك تجر أكثر من ألف وخمسمائة عام"⁽¹⁾، ويدرك محمود تلك المأساوية فتتبطن لغته بالسخرية، وتتطوي على فجيرة لا تقدر إلا أن تعلن عن نفسها، فيقرن محمود غير مرة في الفصل الأول، ضمن مونولوج داخلي يقطر بالمرارة، التعريف بنفسه باستخدام ضمير المتكلم، وكأن في ذلك تعجبا واستهجاناً لذلك التحول الذي شهدته مسيرته كفرد، ومن ثم مسيرة شعبه وأُمته.

يأتي محمود إلى فندق (دان تل أبيب) دون كاميرات ودون ضجيج إعلامي، لأن الأمر يفترض ذلك، لىفاوض، بسرية وبشكل غير رسمي، (حاييم شلومو)، والمطلوب منه أن ينفذ كلام القيادة: "قالت لي القيادة في غزة: عليك أن تسمع إلى النهاية!! أحببنا ذلك أم كرهنا، فنحن نتفاوض مع المحتل، والتفاوض يفترض وضع كافة البدائل والاحتمالات"⁽²⁾، يشي هذا الكلام بعدم تكافؤ الطرفين المتفاوضين، وهي الفكرة التي يتقدم محمود وهو معبأ بها، وينتهي وقد خلص إليها حين يقدم إلى دائرة المفاوضات في غزة مجموعة من المقترحات والنصائح والملاحظات، يأتي في أحد بنودها قوله: "رأس الحكمة ومنتهاها: لا تفاوض الإسرائيلي إلا وأنت قوي!! فالإسرائيلي يعبد القوة ويسعى إليها ويربط نفسه بمصيرها"⁽³⁾، مثلما استخلص أنه "من الصعب على الضعيف أن يفاوض أو يجري مفاوضات ناجحة"⁽⁴⁾.

ضعف محمود وقوة (حاييم شلومو) تجعل الأول يرى في الثاني نسخة مطابقة لصورة المحقق (الميجور) إبراهيم، فيتذكر، بجلساته التفاوضية مع الأول، جلسات التحقيق مع الأخير⁽⁵⁾، ومن المضحك المبكي أن محمود يحاول أن يتسلح بأي مصدر للقوة، حتى لو كان مجرد إخفائه، عن (حاييم)، معرفته للعبرية، ظاناً أنه بذلك يتفوق بنقطة ما في المفاوضات، إلا أن (حاييم) كان يلم بكل تفاصيل حياة السلوادي من خلال تقرير (الشين بيت)، على عكس الأخير الذي كان يكتفي بما يظهره خصمه حتى يكون عنه فكرة ما.

⁽¹⁾السابق، ص246.

⁽²⁾السابق، ص10.

⁽³⁾السابق، ص78.

⁽⁴⁾السابق، ص81.

⁽⁵⁾السابق، ص16.

كل ذلك يجعل محمود يظهر في صورة الطرف الضعيف الذي يلقي خصمه بفكرة ساذجة عن الدولة والحق التاريخي، فيما يتقدم (حاييم) لملاقاة محمود "مسلحاً بالمعرفة والخطرة والقراءة الدقيقة للخصم"⁽¹⁾، وليس لهذا السبب يفضي هذا التفاوض إلى فراغ، بل ثمة مفارقة تضاف إلى الأولى، فتساهم في تلك النتيجة: "قائمة على كون الجانبين، أحدهما يمتلك قوة الواقع ويفتقر إلى الشرعية، في حين أن الآخر يمتلك الشرعية ويفتقد القوة"⁽²⁾.

إلا أن ما يستهجنه القاريء، في ضوء ذلك، مدى قدرة محمود على قراءة الآخر من جهة، وإخفاقه في التعامل معه من جهة ثانية، ويثبت ذلك عدم الانسجام بين الرؤية العميقة التي يخرج بها من خلال جولاته التفاوضية التي يضمّنّها تقريره النهائي الذي يرفعه للقيادة، وبين تعرضه للاستقزاز وعدم قدرته على مجاراة لعبة الخصم التفاوضية، مثلما يبدو محمود، كمفاوض، صناعة إسرائيلية، ففي إحدى فترات محكوميته خفّض القاضي من حكمه لأن خطة المطبخ السياسي كانت تقضي بتقوية مكانة القيادات التقليدية والمقبولة في المجتمع الفلسطيني لتبرير صيغ ترتضيها إسرائيل من جهة، وللوقوف أمام بعض الأطروحات السياسية التي تتقدم بها جهات عربية وخاصة أردنية من جهة ثانية⁽³⁾، ومحمود الذي يتمتع، كما وصفه التقرير، بشخصية براغماتية غير متطرفة، تغير خططها وآراءها حسب الحال، كان من أكثر المتحمسين للمشروع السياسي الذي بدأ مع مؤتمر مدريد في نهاية عام 1991⁽⁴⁾، كل ذلك يجعل منه شخصاً مثالياً ليقوم بالتفاوض كما يصفه التقرير أيضاً، إذ أن شخصية من هذا القبيل سرعان ما تقبل بالتسويات لأنها تشكل لها طوق نجاة من المآزق والمعضلات⁽⁵⁾.

وحركة محمود ضمن هذا المحور تقضي إلى الفشل، لاسيما وأن الصف الذي ينتمي إليه- على عكس الصف الإسرائيلي المنسجم في أهدافه رغم اختلافه منهجياً بين الاتجاه اليميني والاتجاه اليساري- موزع في طروحاته بين الدعوة إلى الحوار مع الآخر أو الدعوة إلى

(1) الغزوي، عزت: آخر القرن، من كتاب: جوائز الفهم، سابق، ص 170.

(2) أبو سريّة: آخر القرن لأحمد رفيق عوض: خطاب النص بين حداثة القول ووعي اللحظة، سابق، ص 173.

(3) الرواية، ص 29-30.

(4) السابق، ص 38.

(5) السابق، ص 39.

مواجهته، وثمة فئة ثالثة غافلت الفئتين السابقتين وراحت تقطف ثمار كل ذلك ممثلة بالانتهازيين والمتسلفين، ممن يعرفون بـ"أثرياء الثورات" الذين تكثر صورههم في نصوص مرحلة (أوسلو)، مثلما يكثُر وجودهم على أرض الواقع في عهد السلطة.

ومحمود الذي ينسحب من المفاوضات، بدعوى عدم جدواها، ويدعو من ثم إلى وقفها، يخلص إلى أن الحل يتمثل في المواجهة، ولأنه لا يمتلك القدرة عليها ينتقل ليبحث له عن مكان ضمن المحور الثاني، محور إنشاء الكيان السياسي الفلسطيني وإنجاح مشروع الدولة، ولأول مرة يرى الأشياء بطريقة أخرى، يرى كثيراً ممن حوله يرتبون أمورهم بشكل منهجي، يرى المشاريع التجارية والخدماتية، والجمعيات والمنظمات الموازية، ويرى استغلال المناصب⁽¹⁾، فيعرف بعقليته البراغمية "أن مرحلة التحول من ثورة إلى جهاز حكومي تعني تبديل الأسلوب والعقلية معاً"⁽²⁾، فيسعى إلى استغلال نضالات والده لتقوية مركزه داخل الحركة، لكن الكاتب وقبل أن ينتقل محمود تلك النقلة النوعية، وقد كان محمود بالنسبة له بمثابة النفق الذي من الممكن أن يطل منه الضوء على غير ما يظهر في شخصيات النص جميعها المثقلة بأوجاعها وسلبياتها، يضع البطل في محاولة للتحلل من أخطاء سابقة أو تبرير اقتراف أخطاء لاحقة، يقول محمود، على اعتبار أن تاريخ الثوار لا يخلو من عقد ومنغصات: "أرغب في القول أنني أخطأت في بعض العلاقات، تطامنت في بعض المواجهات، لعبت بالخيارات في بعض المسائل، ضعفت وتهاونت في بعض المساومات"⁽³⁾، ثم ينتقل محمود ليصبح ابناً للمرحلة، لكنه يصطدم في بداية الأمر بأن كل ما يجري لا علاقة له بتاريخه وأفكاره، ولوهلة يندم على ترك "أبو يزن" والرفاق الذين يفاوضون، ويضطر، ليس تحت إلحاح هذا الشعور، بل تحت طائل الفساد، أن يغادر المؤسسة التي ألحقه بها "أبو يزن" حسب طلبه، ورغم أن نهى سليمان الأنموذج الانتهازي التي كانت سبباً مباشراً في فساد تلك المؤسسة بعلاقتها الأخطبوطية المشبوهة بجهات أمريكية وإسرائيلية، انسحبت من المؤسسة، إلا أن محمود يغادر المؤسسة ليلتحق بشركتها، وكأنه ترك الفساد الخفي ليعمل في ظل الفساد العلني، إلا أن التحاقه بشركة نهى سليمان لا يعني، رغم ما

(1) السابق، ص 189.

(2) السابق، ص 155.

(3) السابق، ص 199.

حققه من مكاسب، بعد مغادرته المؤسسة، نجاحاً أو حلاً، بل على العكس، يتقدم محمود ليطلعنا على مصيره، فيفاجأ به القاريء يعود ليكي بين يدي والدته، رقية أبو رقية مصدر التوقع والنبوءة والحكمة الشرقية التي أراد محمود أن يتمرد عليها، ويتجسد الحل في العبارة التالية: "تخلّ عن ذكائك قليلاً وافتح صدرك وقلبك لكلام الله"⁽¹⁾.

هذا المصير الذي يؤول إليه محمود "يعد مؤشراً على تفهقر العمل السياسي الفلسطيني في الفترة التي شهدت توقف الانتفاضة الأولى والدخول في التسوية من خلال اتفاق (أوسلو)"⁽²⁾، ما يعطي صورة سلبية، لكنها حقيقية، لهذه المرحلة.

تجدد الإشارة إلى أن رواية "آخر القرن" تفردت من بين الروايات الصادرة بعد (أوسلو) وحتى العام "2002" وهو تاريخ انتهاء الدراسة، بتقديم شخصية المفاوض كشخصية رئيسة باعتباره أحد مستلزمات مرحلة جديدة لم تشهدها القضية الفلسطينية من قبل، إلا أن ذلك لا يعني عدم ظهور الشخصية التفاوضية كشخصية ثانوية في روايات صادرة في المرحلة ذاتها⁽³⁾.

3- البطل الجماعة:

رواية "مقامات العشاق والتجار"⁽⁴⁾:

لا يتم الوقوف تحت مسمى البطل الجماعة على الشخصية الرئيسة التي تتمحور حولها الأحداث، بل تتوزع تلك الأحداث بين مجموعة من الشخصيات يتحدد نصيبها من الحيز الروائي بمقدار ما تحكي أو يحكى عنها، وليس بالضرورة أن تؤول حركة تلك الشخصيات إلى فعل إيجابي، بل قد توسم بطابع سلبي، تتحكم به ماهية الحدث وطبيعة الزمان والمكان اللذين يؤطرانه، كما هو الحال في رواية "مقامات العشاق والتجار"؛ ففي هذا النص تظهر مجموعة من الشخصيات يقارب عددها الثلاثين شخصية يقدمها راوٍ يسمي نفسه "راوي هذا الكلام كله"،

⁽¹⁾ السابق، ص 244.

⁽²⁾ عبد العزيز، يوسف: (أحمد رفيق عوض) في روايته الجديدة: القرن الفلسطيني أو مائة عام من الكبرياء، من كتاب: جوائز الفهم، سابق، ص 165.

⁽³⁾ ينظر، مثلاً، رواية "مقامات العشاق والتجار"، للكاتب نفسه، حيث تظهر شخصية المفاوض ممثلة بـ "محمد الحامض".

⁽⁴⁾ عوض، أحمد رفيق: مقامات العشاق والتجار، فلسطين - نابلس - دار الفاروق، 1997.

فيجعل بذلك من نفسه راوياً كلي المعرفة، ومن ثم يأتي تحكمه بما ترويّه شخصيات الرواية عن ذاتها، فيكذب، أحياناً، ما ترويّه، مدعيّاً معرفته الحقيقة، ومتحكماً بما ترويّه عنه في أحيان أخرى، فتتفق رواية شخصية من الشخصيات عنه في تفصيل من التفاصيل بروايته عن ذاته⁽¹⁾.

تجري أحداث الرواية "ما بين العامين 95، 96"⁽²⁾، "في مدينة رام الله العارية في صخب، والصاخبة في عري"⁽³⁾، على أن مفصل التحول في حياة معظم شخصيات الرواية، ومنها شخصية راوي الكلام، هو اتفاق (أوسلو)، تأتي العبارة التالية في نهاية الرواية أو القصة، كما يسميها الكاتب أو راويّه، على لسان الراوي: "قال: وكل إنسان ألزماه طائر في عنقه... قبل أوسلو وبعد أوسلو وما بينهما..."⁽⁴⁾؛ فالمصائر التي تؤول إليها الشخصيات، إذن، محكومة بأحداث تدور في فترة (أوسلو)، قبله وبعده، والفترة الواقعة بينهما، وتتميز تلك المصائر باتخاذها بعداً سلبياً، ليجد القارئ نفسه أمام "شخصيات انتهائية، أنانية، شهوانية، غير مبدئية"⁽⁵⁾، ورغم أن الكاتب حاول أن يصنفها إلى صنفين، كما يظهر العنوان، عشاقاً وتجاراً، فتبدو تلك الشخصيات لوهلة موزعة بين شخصيات خائنة وأخرى قدسية⁽⁶⁾، إلا أن حضور التجار في الرواية "قد طغى على معظم مساحتها، وذلك كناية عن حجم الانهيار القيمي في مرحلة أصبحت/ اللحظة/ منها بؤرة تركزت فيها كل انكسارات الأمة"⁽⁷⁾، كما أن العشاق لم يؤدوا فعلاً إيجابياً يفترون فيه عن التجار، ما يجعل من تلك الشخصيات، بما فيها العشاق

⁽¹⁾ فمثلاً يخفي الراوي اسم المؤسسة التي يعمل فيها حتى لا يطرد أو يعاقب أو تتأخر ترقيته، وعندما يروي ناصر عن ذاته، وكذلك الشاعر الحداثي، فيتحدثان، خلال رويهما عن ذواتهما، عن راوي الكلام، يخفيان، دون إبداء مبرر، اسم المؤسسة التي يعمل فيها الراوي، ما يؤكد إطلاعه الكلي وتحكمه بمجريات الأحداث، سواء أكانت في صالحه أم غير ذلك، وإطلاعه ذلك يجعل منه راوياً كلياً، ينظر: الرواية على التوالي، ص30، ص63، ص109.

⁽²⁾ الرواية، ص34.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ السابق، ص103.

⁽⁵⁾ ينظر: الأسطة، عادل: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، عكا-مؤسسة الأسوار، 2002، ص126.

⁽⁶⁾ الريموي، مالك: رواية مقامات العشاق والتجار لأحمد رفيق عوض كتب القداسة والخطيئة والوهم، من كتاب جوائز الفهم، سابق، ص120.

⁽⁷⁾ السابق، ص119.

والتجار، شخصيات ساكنة في أغلبها⁽¹⁾، فتتشابه بذلك في نهاياتها، فلا نرى اختلافا بين نهاية الحزبيين ونهاية المناضلين، بل وتتفق نهاية الرافضين رغم اختلاف الأسلوب الذي يسلكونه في رفضهم، ولا تبتعد كثيراً عن نهاية هؤلاء وأولئك نهاية الانتهازيين والعملاء والحالمين والمتقنين، فيتخلى الدكتور منصور عبد الهادي، المحاضر في جامعة بيرزيت عن النظرية، ويعلن تراجعاً عن كل شيء "ابتداء من الثوم وانتهاءً بما ذكره ماركس وهيغل وماو في التاريخ والأدب والفن"⁽²⁾، فيحس بذلك تلاشي الفوارق بينه وبين "أبو الراجح" رجل التنظيم الذي تخلى عن مبادئه وسعى خلف مكاسبه الخاصة، ولا يحظى كمال ناجي، نموذج الشخصية النضالية، بما حظي به محمد الحامض الذي، رغم تخليه عن مبادئه الحزبية، أصبح من الرموز السياسية في البلد بعد مجيء السلطة، بل يجد كمال نفسه، في نهاية الأمر، في أحد الأجهزة الأمنية يعمل بالقرب من المكان الذي عُدب فيه زمن الاحتلال، فلا يشعر "بالسعادة أو نشوة النصر؟!"⁽³⁾، ولا يختلف حال الحامض عموماً، فينتهي مغترباً عن ذاته "ما أشد ما تتغير الأشياء.. من أنا الآن.. في هذه اللحظات"⁽⁴⁾، يقول الحامض جامعاً بين الاستفهام والتعجب في سياق واحد، وشريف عبد المنعم يتفق مع عبد الرحمن الصوفي؛ كلاهما يعلن رفضه بطريقة تجعل من الغياب عن الواقع مطلباً ونتيجة مع اختلاف الرؤية الباعثة، الأول يفجر نفسه في إحدى الحافلات الإسرائيلية، والآخر يترك وظيفته ويقيم في رأس الجبل مع بعض نعاجه، يخلع نعليه ويهرب من كل شيء⁽⁵⁾، وهاشم أبو سليمان يتلقى ضربة ببلطة على رأسه من الراوي، لكنه لا يموت ولا يخبر الشرطة بالأمر، حتى يظل الطابق مستوراً⁽⁶⁾، وتدور المعارك سجالاً بين البعبول العميل الذي ينتهي رمزا من رموز الاقتصاد بعد (أوسلو) وبين زوجته هالة ابنة رشيد مهباش الذي تتعدد بشأنه الحكايات؛ هالة تنهم البعبول بالعمالة، والبعبول يتهم هالة بالعهر، وكلاهما صادق في

(1) السابق، ص 117.

(2) الرواية، ص 117.

(3) السابق، ص 76.

(4) السابق، ص 40.

(5) السابق، ص 41.

(6) السابق، ص 129.

تهمته التي يوجهها للآخر، فهي حقيقة في نهاية الأمر، أما جابر جابر وصديقه سامح اللادوي الحالمان بالثروة في عهد أصبح فيه الصعاليك سادة، فينتهيان في حجرة طويلة نصف معتمة، هي حجرة السجن، ومصير المثقفين لا يختلف كثيرا، فالراوي يعلن عن انكساره وهزيمته أمام هاشم أبو سليمان، وزهير الباشق القاص الذي يعد أطروحة الماجستير، والشاعر الحداثي الذي ابتدأ كارها للمال وانتهى لاهثا وراءه، يؤجران قلميها، الأول لعائدة والثاني لمحمد الحامض، والأخيران كانا قد حولا الحزب إلى دكان يستغلانه.

على أن شخصيات الرواية ليست فقط شخصيات فلسطينية تنتمي إلى شرائح اجتماعية مختلفة، وإلى تيارات فكرية متعددة، بل هناك شخصيات تنتمي إلى قوميات مختلفة⁽¹⁾، وهي شخصيات تشارك بفاعلية الشخصيات الفلسطينية في مسلكها السلبي، بل وتضعها على بداية الطريق؛ تطل في هذا السياق شخصيتا (إلعاد) وزوجته (غراتسيا) اليهوديين اللذين ساعدا في تحول عطا الله إلى سمسار يبيع أراضي فلسطينية في القدس لليهود، بعد أن تخلى عن جنسيته الفلسطينية وحصل على أخرى إسرائيلية، ومثل عطا الله كثر، وكلهم، وعطا الله منهم، ضاجعوا (غراتسيا) في المكان ذاته وللشباب ذاته؛ فندق (هيات)، وبهدف الإيقاع بهم⁽²⁾، وهناك (المستر مارتن) وزوجته الألمانية اللذان أمنا لعائدة والحامض علاقات مع الجهات الألمانية من خلال مشاريع وجمعيات نسوية، وثمة مثال على الشخصيات العربية تظهر من خلال شخصية سعيدة زوجة الدكتور منصور التي تطل تطل علينا على أنها "فرشة"، بإجماع الشخصيات التي تعطي رأيها فيها، إلا أنها فراشة سلبية تتطامن مع واقع زوجها المشلول مخفية رغباتها الجسدية وتكتفي بالحلم، وتنتهي مجرد آلة ناسخة لكتب الدكتور، وتتوقف حياتها مع زوجها عند حدود الأسئلة التي لا تجهد نفسها بالبحث عن إجابات لها، ما يعني فقر حياتها روحيا إلى جانب موتها جسديا.

والملاحظ أن فلسطين/ المكان لا تروق في (أوسلو)/المرحلة لشخصيات كثيرة في الرواية، يجمع على ذلك العربي المقيم في فلسطين "سعيدة المغربية"، والفلسطيني العائد "هالة"،

⁽¹⁾ ينظر: الأسطة: قضايا وظهور نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 124.

⁽²⁾ الرواية، ص 83.

والفلسطيني المقيم "عطا الله"، الفلسطيني القادم من قدرون/القرية "عبد الرحمن"، والمقيم في المدينة/رام الله "عايدة".

يصنف الراوي مجريات حياته بين زمنين فاسدين، يقول بعد أن يذكر بعض مجريات حياته: "جرى ذلك قبل أوصلو، الاحتلال يفسدنا لأنه فاسد أصلاً، وفي نهاية كل ذلك جاء هاشم أبو سليمان على موعد"⁽¹⁾، مقابل الاحتلال الفاسد يطل وجه هاشم أبو سليمان، وجه المرحلة الذي لا يموت رغم أن الراوي يضربه ببلمة على رأسه، ولعدم موته، كوجه سلبي في مرحلة (أوصلو)، دلالتة، إلا أن المدقق في المرحلتين، قبل الاحتلال وبعده، سوف يقف على مفارقة لافتة، إذ يجد أن فترة الاحتلال قد ضمت شخصيات فاسدة وغير فاسدة، فيدلل ماضي بعض الشخصيات التي تطلعنا على ماضيها من خلال السرد، أنها لم تكن فاسدة ولا مغتربة زمن الاحتلال؛ مثل الدكتور منصور الذي بدا في ماضيه متفقاً مع نظرياته ومؤمناً بها، وكمال المعبّي لفعل النضال زمن الانتفاضة، وعائدة وعطا الله والحامض الحزبيين، وإن كان ذلك لم يمنع من وجود شخصيات فاسدة في الفترتين، كالبعول الذي بدأ رجل مخابرات في الجهاز الأردني فترة الخمسينيات والستينيات، وانتهى عميلاً زمن الاحتلال، ثم رمزا من رموز الاقتصاد في عهد السلطة، هذا التحول الطارئ على معظم شخصيات الرواية بعد (أوصلو) تحول فرضته المرحلة، فهي نماذج طبيعية أنتجتها "مرحلة انتقالية تضطرب فيها المعاني والقيم والأشخاص"⁽²⁾، حسب الدكتور منصور في تفسيره لنموذج محمد الحامض، ويتبع الدكتور منصور، متتبناً بنهايته وأمثاله، "إن كل ما يفعله الحامض مجرد مجد شخصي سيزول بزوال الظروف التي أدت إليه"⁽³⁾، وهذه هي ميزة شخصيات الرواية التي هي ميزة المرحلة أيضاً، البحث عن أمجاد شخصية تنتهي بانتهاء الشخصيات ذاتها، والابتعاد عن استراتيجيات الأهداف الوحودية العامة، وذلك طبيعي كما يفسره منصور أيضاً؛ فالجماهير التي كان يسند إليها فعل الثورة "الآن معلبة ومعقمة، وربما تنثر لارتفاع سعر الخبز ولكن ليس من أجل الفكرة"⁽⁴⁾،

⁽¹⁾ السابق، ص 122.

⁽²⁾ السابق، ص 94.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ السابق، ص 95.

وهكذا تطل في الرواية شخصيات تفكر وحدها، وتبحث عن مجد شخصي، يقل معها الحوار الخارجي، والمونولوج الداخلي، ويحضر السرد الإخباري لا التصويري المشهدي، إشارة إلى غياب العلاقات الاجتماعية الخارجية التي تربط الشخصيات من جهة، واغتراب الشخصيات عن ذواتها من جهة ثانية، وكأن تلك الشخصيات مجرد "كنتونات" بشرية لا كائنات حية من لحم ودم، فتخرج تلك الشخصيات من مستوى الشخصيات الحية إلى مستوى الرموز المجردة⁽¹⁾، يطغى عليها البعد المادي إشارة إلى هزيمة الأفكار أمام المصالح، ويصبح الجنس البعد العام الذي تتحرك فيه⁽²⁾.

هل أراد الكاتب، بعد كل ذلك، من خلال تعدد الشخصيات، ومعاينة التحول في حياتها بين الماضي والحاضر، ومراقبة التغير، في قدرون القرية الصغيرة، ورام الله المدينة الكبيرة، هل أراد القول إنما نحن في مرحلة جديدة لم نسق فيها إلا إلى مزيد من التردّي والانحطاط والفساد، مرحلة استوى فيها السماسرة والمتفقون والعملاء، والمناضلون والسياسيون والعاهرات، وكان من المفترض أن يظلوا على طرفي نقيض؟؟.

رواية "بقايا"⁽³⁾:

وثمة مقارنة لهذا الواقع تطرحه رواية "بقايا"، وهي مقارنة يتردد فيها المضمون وتكرر فيها شخصيات موازية لشخصيات رواية "مقامات..؟"؛ ومن ثم تغري تلك المقارنة بالبحث عن وجوه وأصوات متشابهة بين النصين؛ فتظهر شخصية محمد الوهدان العميل الذي يتيح له الكاتب، من خلال استخدامه لأسلوب وجهات النظر، التعبير والدفاع عن سلوكه، اتفق الآخرون مع تبريره أو اختلفوا⁽⁴⁾، وهي شخصية تماثل شخصية البعول في رواية "مقامات..؟"، ويوازي الشيخ محمد الذي ينتهي مقعداً في مركز "أبو ريا" للمعاقين كمال ناجي، فكلاهما مناضل، لم يقطف في عهد السلطة-عكس هادي الذي يتخذ من كل الناس درجات في سلم الصعود وهو بذلك وجه آخر

⁽¹⁾ ينظر: الريماوي: رواية مقامات العشاق والتجار لأحمد رفيق عوض كتب القداسة والخطيئة والوهم، ص120.

⁽²⁾ ينظر: يقين، تحسين: مقامات العشاق والتجار: أولى الروايات الفلسطينية التي تتحدث عن رام الله، من كتاب: جوائز الفهم، سابق، ص127-128.

⁽³⁾ حرب، أحمد: بقايا، جامعة بيرزيت، 1996.

⁽⁴⁾ ينظر: الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص98.

لمحمد الحامض- ثمار جهده ونضاله زمن الاحتلال، وعلى نهجها، أي هادي وهادي والحامض، يسير "أبو الرائد" الذي يعادله بوضوح نموذج "أبو الراجح"؛ ف"أبو الرائد" مسؤول التنظيم الذي يتعامل مع الناس كأنهم آلات صماء⁽¹⁾، ويتسم بالأنانية واحتكار القرار والقسوة في تطبيقه⁽²⁾، إنه انتهازي استطاع أن يصعد على حساب من قضوا فبني في عهد السلطة قصراً بمليون دولار⁽³⁾، وباتت تربطه في هذه المرحلة بالوهدان مصالح شخصية، وهو الذي أبقى على حياة هذا الأخير في الانتفاضة رغم اعترافه بعلاقته مع جهاز المخابرات الإسرائيلية.

إن هذا الزمن، الذي هو زمن (أوسلو)، هو زمن الوهدان وهادي و"أبو الرائد"⁽⁴⁾، الشخصيات التي تتلون بحسب مقتضيات المرحلة وتنجح في الوصول، أي كانت المرحلة، إلى مواقع القرار، وهو الزمن، أيضاً، الذي تغيب فيه الوجوه الفاعلة بصورة واضحة، ماجد ووديعة و"أبو قيس" الذين قضوا شهداء، والشيخ محمد الذي انتهى مقعداً يقابل بصقة الوهدان في وجهه عاجزاً، فلا تختلف نهايته عن نهاية عمران الأهل بعد أن يتكرر له التنظيم ويتخلى عنه أهل العين الذين منحوه لقب أسدها⁽⁵⁾، ويظهر وحيد، الأستاذ الجامعي نموذج المثقف، بين هؤلاء وأولئك، فتجعل منه علاقته بالكنف ("وطن الروح والبقايا")⁽⁶⁾، رمزا، وتجعل لحضوره دلالة خاصة باعتباره حلقة وصل بين الماضي والحاضر، بين البقايا الضائعة والبقايا الباقية، وتتمثل من خلال شخصيته شروط البقاء في هذه المرحلة؛ إنه ليس انتهازيا كهادي ولا عميلاً كالوهدان ولا متسلقاً ك"أبو الرائد"، كما أنه لم يقدم ما قدمه ماجد والشيخ محمد ووديعة، لكنه سادن الكنف وحامي البقايا، وتلك المهمة تجعله، عكس شخصيات الرواية كلها، تائها ضمن المفارقات التي تفرضها المرحلة، يستمع القاريء إلى صوته في فقرة دالة يحدد فيها تلك المفارقات: "أن تجد نهايتك بين هادي ومحمد الوهدان مفارقة، أن تتنازل عن تسعمائة وتسعة وتسعين دونما من ألف دونم

⁽¹⁾الرواية، ص90.

⁽²⁾السابق، ص124.

⁽³⁾السابق، ص137-138.

⁽⁴⁾على أن الزمن الروائي يتردد إلى الفترة التي اندلعت فيها الانتفاضة الأولى والفترة السابقة على احتلال الأراضي الفلسطينية عام 1967، إلا أن الزمن الذي تتلخص فيه مقولة الرواية هو الزمن الذي تقام فيه السلطة الفلسطينية على الأراضي التي تمنحها لها إسرائيل بموجب اتفاق (أسلو).

⁽⁵⁾الرواية، ص122.

⁽⁶⁾السابق، صفحة الإهداء، دون رقم.

مفارقة، وأن توسط الوهدان الذي قوّد على أختك والإسرائيليين الذين صادروا أرضك للحصول على تصريح مرور عبر أرضك مفارقة ما بعدها مفارقة⁽¹⁾.

يلجأ وحيد إلى مهادنة تلك المفارقات للخروج من قسوتها، وما يؤكد أن تلك المهادنة شرط تفرضه مرحلو (أوسلو)، هو أن مفارقات شبيهة اعترضت من قبل الحاجة محبوبة في زمن سابق، إلا أنها لم تهادنها بل تعالت عليها، فقالت، رغم طزاجة الهزيمة، إذ ذاك، ل(موشيه ديّان) "بأنها لن تسامح ولن تصالح"⁽²⁾، فهل كانت محبوبة أقوى من حفيدها، أم أن المرحلة الآن باتت أقسى؟!، وماذا كانت ستقول "لو أن الله أطل في عمرها ورأت حفيدها الذي أسمته على اسم أمه يمد يده على الرغم من كل هذه المفارقات؟!"⁽³⁾.

إذن، ليست العقدة الدرامية التي تقف عليها بنية الرواية قائمة فقط على المفارقة بين الشخصيات الروائية في هذه المرحلة، المرحلة التي تتسلم فيها السلطة بقايا الأرض المحتلة، بل أيضاً بين شخصيات من الماضي والحاضر، بين الكنف/ البقايا، وبين وحيد/ سادن البقايا وحارسها، بين خلة السدرة/ "الألف دونم"، وبين السدرة/ الدونم الواحد المتبقي، بين وحيد الحفيد، ومحبوبة الجدة، ومن ثم تصبح محاورّة التاريخ مطلباً للخروج بالشخصيات من المأزق الذي تجد نفسها فيه، ولا أعني بالشخصيات هادي والوهدان و"أبو الرائد"، فهذه الشخصيات وأمثالها عرفت دوماً طريقها واعتادته، ولذلك يرى وحيد أن نضال شعبه من أجل الحرية هو حوار بينه، أي الشعب، وبين التاريخ، حوار بين بداية حياته ونهاية حياة جدته محبوبة تحت السدرة⁽⁴⁾، وكمحاوله، لحسم الحوار، يتخلّى وحيد عن الكنف "فهوس الماضي كهوس التبرير"⁽⁵⁾، وليس تخليه باعثاً على التشاؤم ولا جالباً للأمل، بل هو محاولة لمصالحة الواقع، وبذلك ورغم أن المرء يخرج "بعد قراءته الرواية متشائماً مما بقي من هذا الوطن الذي كان مرجواً فأصبح بعيد المنال ولم يبق منه سوى البقايا"⁽⁶⁾، كما يرى الدكتور عادل الأسطة، فإن البقايا ذاتها التي تبعث على التشاؤم يجعل

(1) السابق، ص 157.

(2) السابق، ص 81.

(3) السابق، ص 157.

(4) نفسه.

(5) السابق، ص 187.

(6) الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 92.

منها أحمد حرب أو وحيد نقطة بداية ومحطة أولى⁽¹⁾، فيدعو وحيد ابنته شروق إلى عدم الانهزام أمام بقايا ذهبية وحلم طويل تبدد "فلا يزال للحلم بقايا"⁽²⁾.

وما يخفف من حدة التشاؤم الذي يخرج به القارئ بعد قراءته الرواية، على حد تعبير الأسطة، ظهور قوة ايجابية فاعلة، يبلورها حرب من خلال شخصية اعتدال وزميلات وديعة وتلميذاتها، هؤلاء النسوة ينجحن، حين يفشل الرجال، فيدشنّ مركزاً يطلقن عليه "مركز الشهيدة وديعة لتطوير المرأة" بهدف تكريم الشهيدة، وكان شباب التنظيم في المقابل قد انقسموا إلى فريقين "ب" و"أ" وعجزوا عن دفن رفات الشهيد ماجد، فتقرر هؤلاء النسوة دفن بقايا ماجد دون اللجوء إلى الوهدان الذي لجأ إليه وحيد، واختلف الشباب بشأن علاقته ب"أبو الرائد"، ويجعلن مقولة وديعة التي تدعو فيها إلى ردم الفاصل بين العشق والثورة، من مهام الانتفاضة، شعاراً يتمثلنه في محاولة للتحويل بالمرأة إلى قوة فاعلة في العمل الوطني في عهد تخطى فيه الرجال، أو عجزوا، عن أداء واجبهم النضالي.

هؤلاء النسوة هن امتداد للنموذج الايجابي، للمرأة، الذي قدمه حرب في الرواية ممثلاً بالجدّة محبوبّة رمز الرفض ومصدر النبوءة، ووديعة الحفيدة التي تتجح في الجمع بين الحب والثورة، على العكس من ماجد الذي تصفه وديعة بأنه ثائر لا عاشق، واللافت أن الشخصيات النسوية الفاعلة تتعرض للقمع الاجتماعي دون أن يحول ذلك القمع دون فاعليتها أو يعمل على إسكاتها، بل تنتقد، فلا يقتصر ذلك النقد على شخصية وديعة التي تربط حكايتها مع ماجد بحكاية زواج الجدّة واختطافها، وحكاية خطيبة خالها سالم التي يأسرها خاتم الخطوبة في اليد الباقية من سالم مدة ستين عاماً، بل يتحول إلى نقد تنطق به تلميذات وديعة وزميلاتها اللواتي ينتقدن إقدام شباب التنظيم على بناء نصب تذكاري لماجد وتجاهل وديعة، فتتطلق دعواهن على الرجال:

⁽¹⁾ تشابه بذلك النهاية التي يخلص إليها حرب ما انتهى إليه غريب عسقلاني في روايته "ليالي الأشهر القمرية" حين يعود رياض الشخصية الرئيسة في الرواية إلى المخيم جاعلاً من بقايا الوطن خطوة أولى للعودة إلى كل الوطن، ولكن لمّا كان وحيد مقيماً في الأرض المحتلة ورياض عائداً، فإن الدارس يستنتج بأن الخيار ذاته مفروض على كل الفلسطينيين، المقيمين والعائدين، في مرحلة "أوسلو" وهو الرضى بالبقايا، ويتشابه الروائيان أيضاً في زرع بذرة أمل من خلال تلك البقايا ممثلاً بالجيل الجديد، فتتحول شروق ابنة وحيد وأسامة بن رياض إلى قوة فاعلة. ينظر: البحث، ص49.

⁽²⁾ الرواية، ص187.

"حسيبكم الله أيها الرجال، تميزون بين الرجل و المرأة حتى في الشهادة"⁽¹⁾، إذن تتجج وديعة في استيعاب الحياة والنضال ويخفق ماجد، وتتجج اعتدال ورفيقاتها في تحويل الكلام إلى فعل ويخفق شباب التنظيم، على أن تلك النماذج الايجابية، ولإثبات واقعية النص، تحضر مقابلها شخصيات نسوية سلبية تحت مسمى واحد، (سلفيا)، (سلفيا) المحرر المسؤول في صحيفة "الرأي الحر" والوجه الثاني لهادي، وسلفيا فتاة سوق الكرمل في (تل أبيب) التي تمرر السلاح والحشيش لـماجد، ثم إن هذا الهم الاجتماعي يتأطر ضمن الهم الغالب على الرواية ككل وعلى حركة الشخصيات فيها، وهو الهم الوطني الذي يحضر معه النقد السياسي لا سيما من خلال شخصية الشيخ محمد الذي يستطيع القارئ أن يلمحه بوضوح من خلال إخفاقات ماجد و"أبو الرائد"، سواء من خلال موقف الأول من وديعة، أو موقف الاثنين من محمد الوهدان، وهو إخفاق كتبت، بموجبه، الحياة للأخير كي يبصق في وجه الشيخ محمد.

تظهر في الرواية إلى جانب الشخصيات الفلسطينية، شخصيات يهودية؛ (شالوميت)، (ديفيد)، (زالي)، و(جاليت)، ويمثل هؤلاء شريحة المثقفين الذين يجتمع بهم وحيد، استجابةً لنصيحة هادي، في يوم دراسي نظمه عدد من الكتاب الإسرائيليين، يهوداً وعرباً، بالتعاون مع جماعة الجسر في بيت الفنانين الإسرائيليين، لإثارة قضية مصادرة أرضه وعدم قدرته على الوصول إلى بقاياها/ السدرة، ورغم التعاطف الذي تبديه هذه الشخصيات إلا أنها لا تستطيع الخروج بخطوات عملية سيكون أقصاها، لو تحققت، الحصول على تصريح يبيح لوحيد المرور للدونم المتبقي حول السدرة، وكان عنوان اليوم الدراسي "الأرض والأدب"، يتفق وحيد و(ديفيد) على أن النص هو حديث الأرض، فيتساءل وحيد "إذن كيف نلتقي وأنتم قد صادرتكم الأرض وشوهم النص؟"⁽²⁾، وعندما يطالبه باعتذار تاريخي يفتح مصالحةً بين الأرض والنص، يعتذر (ديفيد) ويردف "لكن اعتذاري لن يجلب لك تصريحاً يا وحيد، ربما يعطيني تصريحاً لمصالحة روعي"⁽³⁾، إذن فالشخصيات اليهودية المثقفة التي تحاول تجسير الهوة في زمن السلام بين كل الأرض المحتلة وبقاياها/ السدرة، تضع بين النص والأرض، بين تبريرها الظاهري ومصالحتها

(1) السابق، ص 171.

(2) السابق، ص 165.

(3) نفسه.

الحقيقية في الاحتفاظ بالأرض والبيت، وهذا ما يؤكد (زالي)⁽¹⁾، ومن ثم يصبح الحوار ثرثرة فارغة، ويكون فشل مشروع الجسر الذي بناه هادي و(أرنونا)، قبل خمسة عشر عاماً، دلالة أخرى على فشل السلام في مرحلة السلام، لا سيما وأن المشروع قد بدا ناجحاً في زمن الحرب. ما تخلص إليه "بقايا"، الرواية، إذن، من خلال أحداثها وشخصياتها، هو البقايا، وليس عنوان الرواية "بقايا" سوى خلاصته وتكثيف الرواية كلها، وهو أيضاً ليس أكثر من تعبير عن رؤية حرب نفسه⁽²⁾.

4- البطل السلبي:

البطل السلبي هو "بطل العصر" الذي لا يمتلك قيماً ولا ثقافة، يصعد من رحم الطبقات الفقيرة ويرغب في الوصول السريع، حتى لو كان ذلك الصعود على جثث الأبرياء، لينتهي مصيره للسقوط في مستنقع القذارة، "وشعاره دوماً: لا تفكر في الإصلاح"⁽³⁾، ويتميز باتخاذ موقف حيادياً من الأحداث؛ فلا يشارك في صياغتها، ولا يعمل على تغييرها، وهو بذلك يشبه البطل الإشكالي أو المعضل الذي تشكل السلبية - نتيجة تبنيه قيماً مغايرة لما يسود مجتمعه - حركة تالية في دورة حياته، إلا أن سلبية البطل السلبي نابعة من ذاته، تجعله متردداً وضعيفاً، نهياً للإحباط، خاضعاً للعادات والتقاليد، سهل الانقياد للآخرين، فينقل آراءهم دون تدقيق، ما يؤدي به في نهاية الأمر إلى العزلة، مبرراً فشله بسوء الحظ، مستعيضاً بالأمال والأحلام عن الواقع وإخفاقاته⁽⁴⁾، ويظل خلال ذلك تتنازع "حركتان متناقضتان، حركة في اتجاه الوعي، وأخرى في اتجاه اللاوعي"⁽⁵⁾، ويظهر هذا البطل، في تصنيف النقاد، في صورة غير المبالي الذي يتجرد من الانتماء إلى وجهة نظر في الحياة، والمضاد الذي يقف ضد حركة التغيير في

(1) السابق، ص 163.

(2) الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 92.

(3) عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، دمشق-الأهالي للنشر والتوزيع، 1992، ص 12.

(4) ينظر: أيوب، محمد: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، القدس-اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1997، ص 52.

(5) القاسم: عبد الرحمن الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، ص 196.

المجتمع الجديد ويقاومها لوقف تطورها، والفاشل الذي أسهمت إرادته بقسط كبير في صنع مصيره، بمعنى أن مقدماته أدت إلى نتائجه⁽¹⁾.

رواية "زمن دحموس الأغبر"⁽²⁾:

في رواية "زمن دحموس الأغبر"، يمثل حسون عبد المنان مصطفى أو دحموس، وهو اللقب الذي أطلقته عليه والدته لشقاوته فاشتهر به، نموذجاً للبطل السلبي الذي يتجرد من الانتماء إلى وجهة نظر معينة في الحياة، ما يظهره في صورة السلبي غير المبالي، وفيما يختار القارئ، وقد وقف على عنوان الرواية الذي يشي بمضمونها، في تحديد أيهما الأغبر دحموس أم الزمن، وأي زمن يقصده الكاتب، فإنه يخرج، بعد قراءة الرواية، بأن الاثنين كذلك، وأن الزمن المعني هو زمن (أوسلو).

يلصق الكاتب صفة الأغبر، خلال السرد، ببطله دحموس⁽³⁾، ما يعني أن سلبية ذلك البطل نابعة من ذاته، ومتشكلة من حاضره الذي هو امتداد لماضٍ أغبر كدحموس نفسه؛ فهو لا يعرف، ولا يعرف القارئ، أيضاً، بعد إنجاز القراءة، ما إذا كان ينتسب إلى عبد المنان الذي يقدمه الكاتب كوالد لدحموس، أم إلى أبي الطرشان جاره في المخيم، أم إلى المقصع الجاسوس زوج والدته لاحقاً⁽⁴⁾، وقد عرف الآخرون دحموس بهذه الصورة وتعاملوا معه على أساسها، فظلت تطارده سمومهم وتلسعه ألسنتهم، مثلما شغلت قصص فساد أقرب الناس إليه واقعه ونسجت تفاصيل حياته طفلاً وشاباً، فمن أبٍ مثل صورة الضعف وقد تناقل أهل المخيم حكايته مع ضبع نشب عليه، في صغره، ببوله فسحب خيره وبذره، ما يعني عجزه عن إثبات فحولته أمام زهدية زوجته التي عرفت ب"الدكرة" واشتهرت ب"الداشرة" وكثرت الأقاويل حولها، لتشكل حلقة فساد في حياة دحموس، تضاف إليها حمدية خالته التي ظل والده يعيّر بها وبزوجها الهامل شكري.

⁽¹⁾ ينظر: أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 53.

⁽²⁾ عسقلاني، غريب: زمن دحموس الأغبر، بالتعاون بين U.N.D.P واتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2001.

⁽³⁾ السابق، ص 100.

⁽⁴⁾ السابق، ص 99.

بدأت حياة دحموس، إذن، مع أبٍ ضعيف وأم فاسدة تتخلى عنه بعد طلاقها وتدفعه لينتقم إلى جانب أبيه، ناعته إياه بـ"البندوق"، ويتعرض دحموس لاضطهاد أمثاله من الأطفال، فيتعرض له أبناء أبي الطرشان، غير مرة، بالضرب جهاراً نهاراً⁽¹⁾، وفيما يتمتع دحموس عن التخلي عن خالته التي يشهد مغامراتها لأنها الباقية له، فإنه يتعلم، أيضاً، منذ الصغر أن "يباطح ويصارع، ويتجراً على من هم أكبر منه سناً وأصلب عوداً، ينطحهم كما تفعل صغار التيوس والسخلان"⁽²⁾، ويجتمع، إلى جانب كل ذلك، الفقر الذي يضطره، وهو المقطوع بلا أخ أو أخت، للنوم، أثناء عمله في (إسرائيل)، في الأقبية بين أقدام العمال، ودلاء خلطة الإسمنت، فتتوزع أيامه بين حراسة شقق الدعارة في طبريا و (نتانيا)، و"التصرمح" في مواخير (تل أبيب) وبارات حيفا⁽³⁾.

لم يمتلك دحموس خلال طفولته، وخلال شبابه الكثير من أمره، فمن مجتمع لفظه ونهش جلده ولحمه، إلى جماعة انتمى إليها خلال الانتفاضة منعه من دخول (إسرائيل)، فاستوعب إشارتها وأغلق الأبواب بيديه على نفسه، لينتهي إلى حضن حمدية وشكري حيث مدداه في فراش حسنة، ليعيش على جهد سهرها الليلي تطرز المناديل ومحارم العشاق⁽⁴⁾.

لم يكن دحموس غيباً، بل أظهر في صغره تميزاً جعله "يلفت أنظار المعلمين بشطارته وشقاوته وذكائه الحاد النافذ الذي سبق أولاد جيله"⁽⁵⁾، إلا أن ظروف الفقر والإبعاد الذي فرضه المجتمع عليه جعلت ذلك الذكاء يتحول إلى مراوغة وخداع وكذب، وهي صنوف سلبية من السلوك، يلمسها المتتبع لحركة دحموس، عبر النص، بوضوح عندما ينتمي للجماعة ويتستر بستار الدين ويحظى بلقب الشيخ، يلبس الجلابية ويطلق اللحية، فيسلب أبا العبد السدودي دكانه، ولا يتورع عن تكفير ابنه عبد الكريم واهدار دمه، حين يطالبه هذا الأخير بالدكان، ويثير دحموس الفتنة في المخيم ضارباً عرض الحائط برأي من هم أعلى منه مرتبة في الجماعة،

⁽¹⁾ السابق، ص 68+13.

⁽²⁾ السابق، ص 67.

⁽³⁾ السابق، ص 109.

⁽⁴⁾ السابق، ص 110.

⁽⁵⁾ السابق، ص 87.

وتلمس زوجته الثانية دلال ازدواجية سلوكه حين يعرض عن تجهيزها من معرض الزي الإسلامي، وتفاجأ بذوقه عند اختيار الملابس الداخلية، وتذهل من فحشه وفجوره وعدم احتشامه وهو يحاور البائع بشأن هذه الملابس⁽¹⁾، ويستغل دحموس ظروف الانتفاضة ليحصل على شهادة الثانوية العامة بالتزوير، وتجمع ثقافته بين علوم الدين وأشعار قيس بن الملوح ونزار قباني، ما يثير استهجان دلال ورفيقه في الجماعة ناصر، وفي سجنه يختار الدقري المعروف بتعاونه مع أحد الضباط اليهود ليدافع عنه على غير ما ترتئيه الجماعة، ويدفع الغرامة المالية مقابل ستة شهور من السجن بدعم من أبي السعود، خارجاً على رأي الجماعة أيضاً، وبذلك يدخل دحموس مرحلة جديدة مؤدعاً دحموساً آخر ارتسم في عقول الكبار والصغار بطلاً، إلا أنهم ظلوا "يحتارون طويلاً بين رعونته مع الأهالي وصلابته عندما يتعلق الأمر بمقارعة اليهود..."⁽²⁾.

يبنى دحموس وجوده في هذه المرحلة، وقد تخلى عن الجلاية والحية وارتدى البدلة وربطة العنق العريضة، على استقرائه للواقع الجديد في عهد (مدريد) الذي يعطي ثماره سلباً وإيجاباً من خلال قراءته للكتب وأدبيات التنظيمات، فيرى "أنه لا بد من رؤية الأمر أبعد من أنوف المشايخ"⁽³⁾، ورغم وضوح رؤيته لهذه المرحلة وامتلاكه قدراً من الألاعيب والفنون، ما يعجب منه ذاته ويثير استهجان من حوله فيتساءلون "سراً أو جهراً" ماذا ينوي هذا الشيطان الرجيم؟"⁽⁴⁾، إلا أن هذه المرحلة تمثل امتداداً لدحموس لا يمتلك، رغم اعتماده على المراوغة والكذب، من أمره شيئاً، ولا يجد في ماضيه ما يتواصل معه في حاضره غير دحموس أغبر⁽⁵⁾، فتكثر في هذا الزمن، وهو الذي تقاذفته يدا حمدية وشكري، الأيدي التي تتقاذفه، فيقف عن يمينه أبو السعود الذي غير الملاعب وأنشأ شركة الأبراج، وعن يساره الدقري يكيّف القوانين واللوائح حسب مقتضيات المقام والمقال، وهو بينهما يناقش الواقع ويحاكم المتغيرات بلسان "ذرق لذق"⁽⁶⁾، ولا يعرف، أيضاً، عما إذا كان تحت إبط نسرين التي كاد يشوه وجهها المطلي

(1) السابق، ص 27.

(2) السابق، ص 46.

(3) السابق، ص 62.

(4) السابق، ص 84.

(5) السابق، ص 100.

(6) السابق، ص 83.

بالأصباغ خلال الانتفاضة، ثم عاد وتزوجها في مرحلة (أوسلو) لاجتماع المصالحة، رغم علمه بعدم بكورتها، أم تحت إبط زهدية والدته التي عادت إليه بعد مقتل زوجها العميل، ولم تسمح له بالاقتراب من صفقاتها مع أبي السعود⁽¹⁾، مثلما لم تسمح لأحد أن يحاسبها على ماضيها، فوقف دحموس ضعيفاً أمام قوتها، وعادت لنتحكم به مثلما كانت تفعل في صغره، تفرض عليه أمومة عجيبة و " تفرعه على قفاه في طشت غسل عصري"⁽²⁾.

دحموس الذي ظل يسكنه طموح عجيب بوضع أصول قوانين الدحموسية في مرحلة (أوسلو)، يظهر مشتتاً لا يجد لنفسه تعريفاً، لا يدري طبيعة العلاقة التي تربطه بأبي السعود، هل هو شريك له أم أجير عنده، ويتساءل مؤكداً ضياعه: "من أنت يا حسون؟ سيد أنت أم عبد، بطل أنت أم قواد؟"⁽³⁾، ويرتدي غير قناع مؤكداً شخصيته المراوغة المخادعة؛ فأبو السعود يقدم دحموس بالوجه الذي يحب؛ مرة هو دحموس الذي عرف شروط المرحلة مبكراً فعارض جماعته لانغلاق فكرها، ومرة هو حسون المثقف، ونسرين تقدمه بأفئدة متعددة؛ مرة رئيساً للجمعية، ومرة مناضلاً قديماً ومفكراً كبيراً، ومرة مخططاً للمقارعات والمطاردات مع جيش الاحتلال، إلا أن دحموس ظل يتساءل في كل مرة عن مغزى الصفة التي قُدم بها، ويقتنع أنه قُدم للناس بالقناع المناسب وفي الوقت المناسب⁽⁴⁾.

لا تشكل هذه المرحلة في حياة دحموس سوى انقلاب، فيتساءل موجوعاً، وهو الذي باتت تضج به الأسئلة وترهقه الأفئدة: "أهو الانقلاب؟ حياتك انقلاب"⁽⁵⁾، لقد تحول مقاولاً أفندياً قاد جنوده السابقين، وقد دجنوا وتريثوا عن تجهيز جيش محمد ومطاردة فلول خيرير، إلى ساحة جديدة، متخذه أسوتهم، و"لم يسألوه كيف ولماذا؟"⁽⁶⁾.

(1) السابق، ص 113.

(2) السابق، ص 111.

(3) السابق، ص 108.

(4) السابق، ص 113.

(5) السابق، ص 112.

(6) السابق، ص 91.

حاول دحموس في مرحلة حياته الأولى التخلص من ماضيه؛ لم يذرف على والده دمعة، ولم يحتفظ ببقايا أشيائه، حرق ملابسه، وحزاهم الجلدي، حتى نصل شبريته قذفه في حاوية القمامة، "كل شيء إلى حاويات القمامة، كنت تتمنى أن تلقي بنفسك في حاويات القمامة"⁽¹⁾، يقول دحموس، ولم يسم أحد أبنائه على اسم والده "الواهم الموهوم"⁽²⁾، وليس والده، فقط، وهماً بل "زهديّة وهم"⁽³⁾، ودحموس، أيضاً، "وهم"⁽⁴⁾، ولذلك ظلت حكايته معلقة في أذهان الناس بين الحقيقة والخيال⁽⁵⁾، وما يؤكد وجود دحموس الوهمي، ما يضعنا عليه الكاتب في صفحة الرواية الأولى؛ إذ يظهر دحموس في صورة "رجل بلا ظل، يسقط الضوء عليه ولا ينعكس"⁽⁶⁾، رغم أن الوقت وقت الأصيل، حيث لا يرتد الشعاع المنعكس على الشعاع الساقط لتصبح زاوية السقوط صفراً، وتلك هي النهاية التي يخلص إليها الكاتب في روايته، فهو يرتد بالقص من النهاية إلى البداية، فينسجم الحدث في صفحة الرواية الأولى مع الحدث في صفحتها الأخيرة.

مثل هذا النموذج السلبي الذي لا يروق للشخصيات السويّة في الرواية يرضي ذوق الآخر، فمما (صولاً) العضو في "إدارة جمعية أمريكية لمساعدة أطفال المخيمات"⁽⁷⁾، تبدي إعجابها بشخصية دحموس "أسلوب تفكيره ورؤيته للصراع في المنطقة"⁽⁸⁾، ما يعني أن نموذج دحموس لا يحقق بانتهازيته مصالح شخصية فقط، بل ويخدم أهداف المغرضين في الوطن.

يتأسس هذا النموذج السلبي على الوهم الذي هو عقدة النص الدرامية والبؤرة التي انبنت عليها أحداثه، إلا أن دحموس ظهر في صورة البطل السلبي الذي يعي وضعه ولا يخرج من عالمه السلبي، بل ينتظر فعلاً خارجياً يغير من وضعه ومن عالمه في آن واحد⁽⁹⁾، وقد رأى

⁽¹⁾ السابق، ص 81.

⁽²⁾ السابق، ص 111.

⁽³⁾ السابق، ص 108.

⁽⁴⁾ السابق، ص 108.

⁽⁵⁾ السابق، ص 110.

⁽⁶⁾ السابق، ص 6.

⁽⁷⁾ السابق، ص 94.

⁽⁸⁾ السابق، ص 103.

⁽⁹⁾ ينظر: القاسم: عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، ص 51-52.

دحموس في لمياء أخته من أمه التي تساءل عما إذا طلعت عليه في هذه المرحلة أختاً أم شاهداً ذلك الفعل، إلا أنهما يجتمعان في المصعد، وهو يهبط إلى الأرض، فيتساءل دحموس "لماذا لم نلتق صعوداً؟"⁽¹⁾، وتتطلق لمياء بسيارتها واثقة بخط مستقيم، وتلتقي بدحموس على شاطئ البحر مرة أخرى، يمد دحموس يده في ماء البحر حيث "التقاء الأزرق بالأزرق"⁽²⁾، ولا تمد لمياء يدها، ما يعني ذوبان دحموس وتلاشيها وبقاءه شخصية بلا ظل.

تلك النهاية تحيل على تساؤل فحواه: هل أراد الكاتب من خلال نموذج دحموس السلبي أن يؤكد على أن الشخصيات الانتهازية التي أفرزها واقع (أوسلو)، فكثرت في عهد السلطة، ليست أصلية بل مقحمة على البيئة الفلسطينية، يؤكد ذلك أصل دحموس المشكوك فيه، وواقع حياته التي يرتسم فيها وهماً تشغله الأفعنة؟؟.

5- البطل الإشكالي

يتمثل هذا النموذج من البطولة في المرحلة الوسط بين مرحلة الواقعية التي أولت الإهتمام للفرد بعد أن حولته الرومانتيكية إلى بطل هامشي وببيروني، وبين مرحلة الرواية الجديدة التي، وقد تبوأ الآلة مركز الصدارة وراحت تدبر الأشياء وتتحكم فيها، سحبت الإنسان من العالم الروائي لتحل محله المكان بأشياءه.

فظهر الفرد في هذه المرحلة الوسط وقد تبنى قيماً ومثاليات لا يعترف بها الواقع بسلبيته ودونيته، فنشأ صراع بين حقيقتين؛ داخلية بات يتبناها هذا الفرد بمفرده وخارجية يمثلها الواقع، وفي ضوء هذا الصراع اتسمت حدود البطل الذي اصطلح على تسميته بالمعضل "؛ فإذا ما انتصر هذا البطل لداخله بمثله منسلخاً عن واقعه تحول إلى Problematic hero "، ويُطرح بطل (سيرفانتس) (دون كيشوت) باعتباره Abstract Laealism المثالية التجريدية " أبرز مثال للبطل المعضل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر؛ فدورة حياة (دون كيشوت)"

(1) الرواية، ص 125.

(2) السابق، ص 126.

يحكمها في الأساس حالة مزاجية رومانسية، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة الحقيقية، وإدراك يائس في نفس الوقت باستحالة تحقق الذات في هذا العالم⁽¹⁾.

وتتمثل المرحلة الثانية في حياة البطل المعضل من خلال حقيقتين، داخلية وخارجية، تتنازعانه دون تقديم لأحديهما على الأخرى، وتسمى هذه المرحلة بمرحلة "رومانسية الاستبصار" "Romanticism of Bisillusionment" التي يعيش خلالها المعضل اغترابين، اغتراباً عن الذات واغتراباً عن المجتمع؛ إذ لا يجد هذا البطل مجالاً للجوء إلى الذات باعتبارها مهرباً من الواقع؛ لأن ذلك اللجوء لا يعني سوى رثاء ذاتي ممجوج، مثلما لا يستطيع تقبل الخارج؛ لأن تقبله على أي مستوى سوف يظهره في صورة الانتهازي ما دام سيتعامل مع واقع يتعارض مع قيمه ومثله، وحتى لا يحدث ذلك الخل فإنه يلجأ إلى الإنكار التام لكل من الخارج والداخل، ويتمثل هذا الشكل الروائي في رواية (فلوبير) "التربية العاطفية" "L'education sentimentale" في شخصية (أيلوموف)، ونتيجة لتعمق شعور هذا البطل بالوحدة الروحية فإنه ينتهي إلى الشعور بعدم جدوى الوجود.

في حين يظهر هذا البطل في المرحلة الثالثة الأخيرة، وهي مرحلة التكوين النفسي والفكري "Bildungsroman"، أكثر وعياً وإيجابية؛ إذ يجسّر الهوة بين الحقيقتين الداخلية والخارجية، بين الذات والواقع، وذلك عندما تتبنى الذات مثالية واقعية قادرة على التعامل والتفاعل مع حقائق الحياة، وبذلك فإن البطل، في هذه المرحلة، يشكل صيغة مركبة من المثالية والرومانسية، جامعاً بين الحركة والتأمل ما يمنح موقفه بعداً إنسانياً⁽²⁾، ما يؤكد أن من "مهام هذه الشخصية" كشف "و"عيش" التناقضات التي يقتضيها الوعي الجيد⁽³⁾.

وقد نظر (لوكاش) وتلميذه (غولدمان) إلى البطل المعضل على أنه شيطاني، مجنون أو مجرم⁽⁴⁾، في حين أظهره محمد عزام في صورة البطل النظري، لا العملي؛ فهو "غالباً ما يكتفي

(1) عثمان: البطل المعضل، ص 92.

(2) السابق، ص 92 + 93.

(3) مجموعة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ص 183.

(4) ينظر: غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص 5.

بالإشارة إلى الخطأ، دون أن يشارك في إزالته، وهذا الموقف الدقيق يجعل الإشكالي مع و"ضد" في آن، إنه مع الرغبة في الأحلام، ولكن دون أن يتعدى ذلك إلى الممارسة، إنه موقف "الوسط" بين البطل الإيجابي والبطل السلبي، فإذا كان موقف الرغبة في الإصلاح ينظمه في عداد الأبطال الإيجابيين، فإن موقف الإكتفاء بالتأمل النظري وعدم المساهمة الفعلية في البناء ينظمه في عداد الأبطال السلبيين الذين يكتفون بمجرد النظر إلى "روما وهي تحترق"⁽¹⁾، ولذلك فإن المعضل يعيش على حدود الانتماء والانتماء، على حدود الإيجابية و السلبية؛ فانتماؤه إلى قيم الخير والإنسانية يقابله لا انتماؤه إلى قيم مجتمعه المتخلف؛ فتقابل رؤيته لنفسه على أنه "بطل في غير زمانه" رؤية مجتمعه له على أنه "مشكلة"، وسعي ذلك المجتمع، من ثم، إلى رميه في مستشفى الأمراض العقلية؛ لخروجه على القانون الإجتماعي من وجهة نظر ذلك المجتمع⁽²⁾.

روايتا "تداعيات ضمير المخاطب"، و"الوطن عندما يخون"⁽³⁾:

مثل ذلك النموذج من البطولة يُقدمه عادل الأسطة من خلال شخصية السارد الذي ينعتة بأنه "رجل الخيبة بامتياز"⁽⁴⁾، ويظهر هذا السارد وثمة تعارض واضح بين ذاته وبين المحيط الذي يعيش فيه، والذي بدوره، أعني المحيط، يتسع ليبدأ بالوطن وينتهي بالعالم ككل.

والسارد شخصية مثقفة؛ فهو دكتور جامعي، قاص وروائي ومحرر لصفحة أدبية سابقاً، يدخل في صراع مع محيطه نتيجة القيم الإيجابية التي يتبناها والمواقف السياسية التي يتخذها، فقيمه الإيجابية تدفعه إلى قول الحقيقة، وتعرية زيف المجتمع لا سيما الطبقة المثقفة التي يحتك بها باستمرار بسبب عمله ومستواه العلمي فيتعرض، من ثم، للشتيمة من بعض الأشخاص الذين يسخر منهم، ومنهم أصدقاء، أحدهم الشاعر الذي لا يُعرف له إسم، يرفع، بحجة تشهير السارد

⁽¹⁾ عزام: البطل الإشكالي، ص 11.

⁽²⁾ السابق، ص 13-14.

⁽³⁾ الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، د. د، 1993، الوطن عندما يخون، الجزء الثاني من تداعيات ضمير المخاطب، د. د، الصياغة الأولى/ تموز 1994، الصياغة الثانية/ 10 / 7 / 1996.

⁽⁴⁾ الوطن عندما يخون، ص 83.

به، دعوى ضد الأخير، وشاعر آخر يغضب من السارد لأنه لا يكتب عن ديوانه مقالاً، وثالث قاص لا يعجبه ما يكتبه السارد عنه فيتهمه بالسطحية⁽¹⁾.

يتعرض السارد لتلك المواقف، ولما يشبهها في الوطن، قبل سفره، ما يوقعه في خلاف مع محيطه، وهو خلاف تزداد حدته بعد التجربة القاسية التي يتعرض فيها السارد إلى الملاحقة والمطاردة التي تصل إلى حد محاولات الإغتيال بعد سفره إلى ألمانيا حيث قضى أربع سنوات هناك يدرس الأدب العربي إبان الإنتفاضة وحرب الخليج عام 1991⁽²⁾، وهناك يتحول المحيطون به إلى مخبرين يتسقطون أخباره تارةً، أو يتأكدون مما يروى، أو يُروى على لسانه، أو يوثقون ما تم تسجيله على أشرطة حُضِرَتْ خصيصاً لغايات التجسس، وما يزيد من حدة ذلك الخلاف الذي يتحول إلى صراع تواصل ظهور هذه الشخصيات، لا سيما النسوية، في الوطن، بعد عودة السارد، متبّعاً الأسلوب ذاته، حتى لتبدو الشخصيات النسوية مشابهةً في مظهرها لشخصيات ألمانية، فتظهر، من ثمّ، في فلسطين، ومن قبل كانت قد ظهرت في ألمانيا، (بربارة)، و(نينا)، و(بوهان)، و(أندريا)، وهي شخصيات عملت الشخصية الساردة، عن وعي، على إخفاء أسمائها الحقيقية واستعارة أسماء شبيهاتها الألمانية لها حتى ينجو من غلو المحاسبة في مجتمع تعلق فيه وتيرة القيم الزائفة، وينهج المراوغة والتلون في معاملاته الإجتماعية فيعتمد اللغة الإشارية سبيلاً للتفاهم ما يؤكد زيفه.

لقد عاد هذا السارد إلى وطنه فارّاً، بعد أن اكتشف أن "هذا العالم مهزلة"⁽³⁾، هذا العالم الذي صدّق الصهيونية فتعاطف مع اليهود كضحايا يمارسون في وطن السارد دور الجلادين، وهو العالم ذاته الذي تناسى المجازر التي اقترفت بحق الفلسطينيين من قِبَل هؤلاء⁽⁴⁾، إلا أن فرار السارد، وكأنه يخطئ وجهته، يكون إلى "الوطن القاتل"⁽⁵⁾، فيدرك، مع مرور الأيام، كم هو خائن هذا الوطن بأهله الذين "ما زالوا يمارسون عاداتهم التي جعلت منهم ساديين إلى درجة لا تتصور"⁽⁶⁾، ولم يتخلوا عن عاداتهم تلك حتى بعد مرور ثلاث سنوات من عودة السارد تحولوا

(1) تداعيات ضمير المخاطب، ص5.

(2) ينظر : الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص34.

(3) تداعيات ضمير المخاطب، ص124.

(4) الوطن عندما يخون، ص43.

(5) تداعيات ضمير المخاطب، ص124.

(6) الوطن عندما يخون، ص6.

خلالها إلى مخبرين جاعلين منه محور اهتمامهم، وهم بذلك يكملون طريق الألمان والإسرائيليين، فنتلاشى، من ثمّ، خطوط التواصل بين السارد وبين هؤلاء المحيطين من أهل وأصدقاء وزملاء وتلاميذ، وزوجة يتفق معها على الانفصال، وإحدى صغيرتيه التي يستخدمها الألمان للتجسس عليه، ولذلك فهو يعي مسبقاً ردة فعلهم فيما لو روى لهم ما جرى معه هناك، في ألمانيا، "أيها السادة لو قلت لكم كل مايجري معي فلن تصدقوني. لن أكون في نظركم سوى مجنون يهذي، سوى مريض نفساني"⁽¹⁾.

وهكذا يظهر اغتراب الشخصية الساردة في الجزء الثاني المعنون بـ"الوطن عندما يخون"، وللعنوان دلالاته الواضحة، على نحو أدق من جزئه الأول، فالسارد الذي حوّلته الملاحقة والمتابعة هناك إلى شخصية مُستهدفة، يجمع إلى ذلك كونه يصبح، هنا في الوطن، مُستهدفاً، ما يثبت عدم هروبيته من جهة، وزيادة وتيرة الاغتراب مع الخارج من جهة ثانية، فتزداد حدة نقد السارد، في وطنه، للنفاق الاجتماعي على المستويين الشخصي والرسمي، على مستوى البيت والمخيم والمدينة والمؤسسة الجامعية، وعلى مستوى السلطة والدول المحيطة، لا ينجو من ذلك الأهل المنتكرون، والزملاء المنافقون، والأصدقاء المتلونون، والحكام المتنفّذون الذين يحولون أنفسهم إلى آلهة، والشعوب التي تنافق أولئك الحكام الذين يفكرون عنها⁽²⁾، كما ينتقد زيف الدعاية الإشتراكية⁽³⁾، وعفن الفصائل الوطنية التي تتحول إلى خدمة الأفراد لا العكس، وفوضوية الإنتفاضة التي تستغل السلاح في إثارة المشاكل لا مقاومة المحتل، ويتوحد إزاء ذلك الاستهداف كل المحيطين من فلسطينيين وعرب ويهود وألمان، بل وتتسع تلك الدائرة أكثر ليخوض السارد صراعاً مع العالم ككل، ومن ثمّ يتخذ من "دون كيشوت" معادلاً فنياً له، وهكذا، نستمتع إليه، يقول: "أعرف، منذ عدت، أنني لست سوى دون كيشوت فلسطيني. أعرف أنني أحارب طواحين الهواء لا لمتعة أو تسلية أو لاسترجاع زمن مضى [...]. أنا دون كيشوت ولا صديق لي فقد مات سانشوبانزا منذ زمن"⁽⁴⁾، إن السارد، إذن، يعيش مرحلة الإشكالية الأولى، مرحلة المثالية التجريدية "Abstract Laealism"، حيث ينحاز، بعيداً عن مجتمعه، إلى قيمه

(1) السابق، ص 83.

(2) السابق، ص 45.

(3) السابق، ص 40 - 41.

(4) السابق، ص 15.

ومثله، وربما كانت الحرب التي يخوضها السارد أعتى من حرب (دون كيشوت)، فليس ثمة صديق يلجأ إليه، كما فعل الأول، وهو يصارع طواحين هوائه ممثلةً بالفصائل الفلسطينية، والأنظمة العربية، والإسرائيليين ووحشيتهم، وأمريكا وإمبريالتها، والدول التي تدور في فلكها⁽¹⁾.

ومقابل هذا الصراع الخارجي تخوض الشخصية الساردة صراعاً داخلياً مماثلاً تظهر حدوده من خلال إصراره، أعني السارد، على تحليل وتعليل كل ما جرى ويجري معه، وملاحظته لكل ما يحيط به، ليتحمل كل ما يحيط بالسارد، من خلال منظوره، دالتين؛ مبطنة وظاهرة، والثانية مشفرة تحيل إلى الأولى، وتساعد في فك رموزها، وتلك صورة لحرب باردة أو حرب أعصاب جعلت السارد يظهر بمظهر المصاب بجنون الارتياب، فيقول له "الشاب اليافع الأجل من فتاة: "لعلك مصاب بالبارانويا!"⁽²⁾.

ولهذا الصراع الداخلي صورة أخرى تتمثل في سيطرة الكوابيس التي تلح على السارد وهو في ألمانيا، لا سيما في فترة إقامته الأخيرة وقد سمم الآخرون حياته⁽³⁾، وقد تواصل إلحاحها عليه، أعني الكوابيس، في الوطن، حيث تلتف الأفاعي على جسد السارد، "أعداد كثيرة منها ذات أشكال مختلفة أفاع سامة"⁽⁴⁾، واللافت، خصوصاً في فترة إقامة السارد في ألمانيا، أن ثمة جملة تعقيبية، دوماً، يتبعها السارد على كل ما يقال بحقه سواء أكان ما يقال عبر الاسترجاع أو أمامه مباشرة، وتلك الجمل مبدوءة، دوماً، بلفظة "تهمس".

إلا أن هذا الصراع الداخلي، وانسجاماً مع مرحلة إشكالية السارد، لا يعني البتة شك الشخصية الساردة بما تتبناه من قيم أو محاولتها موازنة تلك القيم ومراجعتها، بل على العكس من ذلك، ينحاز السارد، بكل ثقة، لعالمه الخاص بعيداً عن محيطه الذي يظل طابع عدائه للسارد غالباً عليه، ومن ثم لا تشي تساؤلات من مثل "من أنا بالضبط؟" و"فهل أنا أكذوبة"⁽⁵⁾، معيداً في

(1) نفسه.

(2) ادعاءات ضمير المخاطب، ص 123.

(3) السابق، ص 121.

(4) الوطن عندما يخون، ص 21.

(5) السابق، ص 126.

الأول سؤال (أندريا) له، ورابطاً، من خلال السؤال الثاني، بين مصيره ومصير مصطفى سعيد بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، مثل تلك التساؤلات لا تشي باغتراب السارد عن ذاته بقدر ما هي دليل على إيجابية اغترابه عن محيطه.

يكرر السارد جملة "ليس ثمّة من جدوى، والصمت أجدى" كلاًزمة⁽¹⁾، ورغم ذلك فإنه يتصل، عن وعي، من هذه اللازمة، فيواجه وينبري لفضح المستور، لكن تلك الفضيحة وتلك المواجهة تتوقفان عند حدود وضع السارد العائلي الذي يلفت النظر إلى دور العامل الأسرى، وما عاناه شخصياً من طفولة قاسية، في اغترابه، وهنا يبرز، تحديداً، دور الوالد الذي هو نسخة من صورة الزعيم العربي الذي يناهض السارد والذي كان، مثلما كان الزعيم، سبباً في ضياع يافا، بلد السارد قبل احتلال عام 48، من خلال علاقاته النسوية بيهوديات ظل يفاخر بعلاقاته معهن دون أن يسكنه حنين إلى يافا التي ضاعت وقد كانت الوطن، فيستمع القارئ إلى خطاب السارد لوالده: "وتنسى يا أبي، الآن تنسى يافا إلى الأبد، ولا ألمس في كلامك أي حنين إليها. يا أبي إنك زعيم عربي، لا أكثر ولا أقل. لقد فقدت كل ما تملك. لقد هرمت وضعفت وشخت وما زلت تنتظر إلينا على أننا جئنا من...؟"⁽²⁾، وهكذا يختار السارد في رسم صورة لهذا الأب الذي لم يناده، أعني السارد، أهل المخيم باسمه بل باسم أمه، وهنا نطلع على جانب من جوانب صورة هذا الأب؛ فهو لم يحفل بحفظ أسرار أسرته ما جعل أهل المخيم يطلعون عليها، ولم يفكر بتلك الأسرة، بل مارس من الأفعال ما يجلب راحته الشخصية دون الإكتراث بما قد يجره هذا على أبنائه الصغار، ومنهم السارد، من متاعب⁽³⁾.

ويكون لحياة المخيم القاسية دورها في إذكاء معاداة السارد للآخرين، وهنا تبرز خصوصية كونه فلسطينياً عانى ضياع الوطن صغيراً، ذلك الوطن الذي تحول بعد العاشر من حزيران 1967 إلى غرفة واحدة ينام فيها عشرة من الأخوة، أصبحوا فيما بعد أربعة

⁽¹⁾ السابق، ص 36.

⁽²⁾ السابق، ص 17.

⁽³⁾ السابق، ص 16.

عشر، هو أحدهم، يبولون في ثيابهم خوفاً من الذهاب إلى الحمامات المشتركة ليلاً، وحين يفتش السارد في الذاكرة يعثر على صورة موظفي وكالة الأمم المتحدة يرشون رؤوسهم، وهم صغار، بتلك المادة التي تقتل القمل والسيبان⁽¹⁾، ورغم ظروف السارد الصعبة التي عانى منها طفلاً وشاباً كابن مخيم إلا أنه كان مجداً ومجتهداً، وظهر في تصويره لنفسه حملاً وديعاً، وفتى خجولاً⁽²⁾، ما يعني أن السارد قد حولته تجربة ملاحظته في ألمانيا، إضافة إلى معاناته المخبوءة منذ صغره، إلى مدافع إزاء هجوم الخارج، وهو دفاع تحول، بمرور الوقت، إلى هجوم استنثار واقع الشخصية الخاص والعام، ماضي تلك الشخصية وحاضرها، وحول مشكلتها، مع المحيط الذي يتسع ليصبح العالم، إلى قضية وطنية أولاً وإنسانية ثانياً، فيتسع، من ثم، إدراك السارد لحجم معاناته، ما يجعل منه "بطلاً في غير زمانه"، في الوقت الذي يعده فيه الآخرون "مشكلة" باعتباره مريضاً نفسياً، كما نعت من غير جهة، وعلى غير لسان⁽³⁾، فيتساءل أنا السارد: "ولكن من أنا حتى أكون مركز اهتمام غير جهة؟ أنا لم أقل هذا. زميلي الذي زارني قال لي: "لقد أصبحت مشكلتك أكثر تعقيداً من مشكلة الشرق الأوسط"⁽⁴⁾، وتلك صورة الإشكالي الذي يتحول إلى مشكلة من وجهة نظر مجتمعه فيسعى ذلك المجتمع للتخلص منه بزجه في مستشفى الأمراض العقلية في نهاية الأمر، في حين يظل هو يرى أفراد ذلك المجتمع على أنهم سفلة وجرذان وقمامة⁽⁵⁾.

وتأكيداً لتلك القطيعة بين السارد والعالم لا يحضر الحوار الخارجي بينه وبين الشخصيات التي تشاركه حياته رغم كونه راوياً مشاركاً، وإن حضر ذلك الحوار فبصورة الهجوم أو الدفاع، ومن ثم، يحضر سرد خارجي نستمع فيه لصوت الشخصية الساردة وحسب ما يعني انقطاعها عن الآخرين ومعالجتها لغربتها الخاصة، وربما تحولت، بفعل شكوكها، إلى راوٍ كلي العلم على نحو غير مبرر؛ فتتقل ما يقال عنها بلهجة المطلع المتيقن لا المتكهن، ومن

(1) السابق، ص 43 - 44.

(2) السابق، 84.

(3) أبرز تلك الشخصيات: زوجة السارد، أستاذته (فولا)، الأستاذ (وحش)، الدكتورة (ألف، نون).

(4) الوطن عندما يخون، ص 51.

(5) السابق، ص 99.

ثم، يُصبح لطريقة السرد التي يختارها الأسطة للشخصية الرئيسة، في روايته جزئياً، دور في التعبير عن إشكالياتها؛ فأسلوب الأنا/ أنت الذي تنتهجه تلك الشخصية ينسجم مع تقديم "شخصيات قلقة تعاني من انشطار الذات وعدم تصالحها مع المحيط الاجتماعي والبيئي"⁽¹⁾، هذا ما يؤكد الأسطة، وهذا ما راح يفسره السارد؛ فهو "يلجأ إلى استخدام ضمير المخاطب الوهمي في مخاطب الوهم، لأنه لا يجد في هذا العالم من يبيته أحزانه"⁽²⁾، وكان ذلك التفسير إجابة على السؤال الذي طرحه السارد ذاته "وإلا فلماذا استخدام أسلوب ضمير المخاطب الوهمي؟"⁽³⁾.

إزاء هذه الغربة التي يعيشها السارد تصبح الوحدة ملاذه الأيمن، فيتحول في ألمانيا إلى "حارس البناية" بعد أن يغادر الطلبة إلى بلادهم كل عام أو في أعياد الميلاد ولا يفعل هو خوفاً من منعه من العودة فيخسر كثيراً⁽⁴⁾، ومقابل هذه الوحدة التي قد تبدو اضطرارية ثمة وحدة أخرى كان يختارها السارد بمحض إرادته، في الغربة وفي الوطن، وفي الوطن يقرر "من الآن فصاعداً سوف أعتزل الآخرين. سوف أجلس وحيداً. أصنع قهوتي التي أمل ألا أن يكونوا، في غيابي عن المنزل، قد خلطوها بمادة ما. وأشربها على مهل. سوف أجلس في المنزل كثيراً أو قليلاً. أغلق الباب والنوافذ وأسدل الستائر، وأغرق في عالمي الخاص"⁽⁵⁾.

وتحليل هذه الشخصية القارئ، لا سيما في الجزء الأخير من رواية "الوطن..." على القهر الجنسي الذي تكابده، هذا القهر الذي جعل العضو الذكري يحتل حيزاً واسعاً من مساحة تفكير السارد؛ لأنه، من قبل، احتل مساحة أوسع لدى الآخرين؛ فالجهات التي لاحقته في ألمانيا وضعت في طريقه نساء حاولن الإيقاع به عن طريق إقامة علاقات جنسية معه وشكَّ السارد بإمكانية خضوعها للتصوير، وعندما عاد إلى الوطن بات أسير الشائعات التي تقاطعت حول أمرين:

(1) الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 33.

(2) الوطن عندما يخون، ص 134.

(3) السابق، ص 126.

(4) تداعيات ضمير المخاطب، ص 58، ص 70.

(5) الوطن عندما يخون، ص 53.

المرض النفسي والعجز أو الشبق الجنسي.

وفي الأساس تتبع أصول ذلك القهر من كون السارد يحب الجميلات؛ لم يستطع، مثلاً، أن يقاوم رغبته أمام حسن (يوهان) رغم شكوكه بمراقبة ما سيجري، إلا أن الأزيمة التي وصل إليها بسبب كل ذلك، فيما بعد، وعلو وتيرة الشائعات التي رُوِّجت حوله، بعد عودته، جعلته يقع بين فكيّ الرغبة العالية من جهة، والعوامل الحائلة دون إقامة علاقة سوية من جهة ثانية ما دامت كل الشخصيات النسوية، في الوطن، مشكوكاً فيها، وما دام المجتمع العربي يتسم بالمحافظة والمراقبة، وكان لكل ذلك دوره في تأزيم الشخصية الساردة وإحالتها، في نهاية الأمر، إلى العيش بين حلقتي الرغبة والكبت ما جعل هذا الأمر يشغل مساحة كبيرة من ذهن السارد الذي، بعد معاداة الخارج له، باتت الأشياء تحتل مساحة كبيرة في ذهنه ما دام العالم قد انتقل يحاربه من داخله.

لقد كانت تلك الحاجة مطلباً طبيعياً لدى السارد كما هي لدى غيره، فيهمس السارد: "الهدوء ولا شيء غير الهدوء هذا كل ما أريد"⁽¹⁾، ويكمل مخاطباً نفسه: "وكنّت تشتهي النساء، وتشتهي السهر مع فتاة جميلة، وتتمنى لو لم يراقبك أحد"⁽²⁾.

هكذا أحال هذا القهر الجنسي على جانب من جوانب إشكالية شخصية السارد، لا سيما حين تداخلت صورته كمطلوب ومرغوب فيه من قبل الشخصيات النسوية بصورته ملاحقاً ومتابعاً، ما يشي بتقاطع الرغبة مع الخوف الذي جعل السارد يعتبر العضو الذكري الذي سمّاه

⁽¹⁾ ادّعاءات ضمير المخاطب، ص124.

⁽²⁾ نفسه.

"الصغير"، وجعله محور العالم ومحور الكون⁽¹⁾، صديقه في وحدته يبثه أشجانه في وقت فقد فيه السارد كل صديق يمارس معه الفعل ذاته، حتى أهل بيته الذين رأى بأنهم "لم يختلفوا عن غيرهم"⁽²⁾.

وهكذا ينتهي السارد في وطنه، كما تظهر صفحتي الرواية الأخيرتين من الجزء الثاني، في صورة يبدو معها أكثر اغتراباً منه في غربته ما يدفعه إلى التفكير في الرحيل، فيقول: "وتغرق، وأنت تشاهد العبث لذي يمارسونه، في عزلتك، وتحيا بعيداً عن الآخرين. وتكرر من جديد، عبارة سعد زغلول. وتفكر، فيما بدأت القوات الفلسطينية في المنفى تعود إلى الوطن، تفكر في الرحيل.

وتهمس: "ترى هل سأكرر ما قاله مظفر النواب؟"⁽³⁾.

فهل كان ذلك هرباً من غربة قد تبدو مضاعفة في مرحلة رفض السارد المفاوضات التي مهدت لها؛ أعني مرحلة (أوسلو)؟؟

رواية "الميراث"⁽⁴⁾

وإذا كان الوطن قد أدخل بطل الأسطة في صراع مشابه لصراعه في الغربة ما يعني رسم صورة من صور إشكاليته، فإنّ زينب، بطلة رواية "الميراث"، قد عادت إلى الوطن لتتخلص من اغترابها بعد أن أدركت أنها لن تهدأ أو ترتاح حتى تعود إلى الماضي، إلى ما ضاع⁽⁵⁾.

(1) الوطن عندما يخون، ص 133.

(2) السابق، ص 82.

(3) السابق، ص 141-142، وعبارة سعد زغلول: "مفيش فايده"، السابق، ص 6، وجملته النواب الشعرية: "قاومت الإستعمار فشردني وطني"، السابق، ص 142.

(4) خليفة، سحر: الميراث، بيروت - دار الآداب، 1997.

(5) السابق، ص 31.

وقد اتسعت رقعة إشكالية زينب في أمريكا لتشمل اللغة والهوية والإسم والعنوان، فهناك أبصرت ضياع لغتها، وهويتها، وكذلك اسمها وعنوانها؛ فقد تحول اسمها بمرور الوقت من زينب إلى زينة، ثم فقدت نسبها إلى والدها محمد حمدان، وينتمي والدها إلى وادي الريحان وهي مولودة في (بروكلين)، عدا اختلاف أسلوب التربية ما بين الأب العربي والجدة الأمريكية، "قزينة إذن بين البينيين واللغتين والمفعولين، مفعول بروكلين والصفة، مفعول الجدة والوالد"⁽¹⁾، ولم تحسم هي ذلك الصراع فظلت لا تشعر بانتمائها إلى الأمريكان أو العرب على السواء⁽²⁾، مثلما لم تحسب نفسها مع المسيحيين أو المسلمين⁽³⁾.

ولاغتراب زينب أصوله المبكرة التي ارتبطت بمحاولة والدها قتلها ثم تخليه عنها بعد أن حملت وهي في الخامسة عشرة من عمرها من علاقة غير شرعية، فوقعت أسيرة الصراع بين تخلي الأب الذي أحبته، وتخليها عن ابنها الذي لم تشعر بأي إحساس نحوه⁽⁴⁾، وتخلي والدتها الأمريكية عنها في الوقت نفسه⁽⁵⁾، وحين احتاجت إلى طبيب نفسي شخص هذا الأخير حالتها بأنه مجرد شعور بالغربة ليس أكثر⁽⁶⁾.

وقد كان لطبيعة المجتمع الذي عاشت فيه وطبيعة الجدة التي سكنت معها دورها في إدخال زينب مرحلة المثالية التجريدية "Abstract Laealism"، فحجزت نفسها في "قفص زجاج والناس والأشياء خلف الزجاج"⁽⁷⁾، لقد اتسم المجتمع الأمريكي بأن كل فرد فيه يعيش لذاته ويدور في فلك نفسه، كما اتسمت الجدة التي تنتمي للمجتمع ذاته بطبعها الجاد والحاد، فتعلمت زينب، من ثم، أن سر النجاح هو نكران الذات، فلم تبك أو تنهر⁽⁸⁾، وقد حققت نجاحاً

⁽¹⁾ السابق، ص 18.

⁽²⁾ السابق، ص 27-28.

⁽³⁾ السابق، ص 31.

⁽⁴⁾ السابق، ص 28.

⁽⁵⁾ السابق، ص 29.

⁽⁶⁾ السابق، ص 28.

⁽⁷⁾ السابق، ص 27.

⁽⁸⁾ السابق، ص 31.

لافتاً؛ أصبحت رئيسة دائرة في علم الإنسان، وحصلت على جائزة أفضل دراسة في الجامعة⁽¹⁾، إلا أن ذلك النجاح الذي لم يكن سوى محاولة للهروب من الذات التي غالت في إنكارها لم يحل دون إحساسها بالحرمان⁽²⁾.

ومن ثمّ تصبح العودة إلى الوطن، إلى جذور تربطها بأهل تعيش معهم هو الحل، إلا أن زينب في الوطن تقع على تناقضات الأهل والوطن، وتسهم الشخصيات المحيطة بها، وهي شخصيات، في معظمها إن لم يكن كلها، إشكالية، بمباعدة إحساسها بإخفاق تلك العودة؛ فمن نهلة العانس التي تعاني القهر الأسري وتقرر الثورة على واقعها، فتقيم علاقة مع ابن عمها السمسار المتزوج الأمي⁽³⁾، ومازن (جيفارا) ابن عمها الثوري المهزوم⁽⁴⁾، إلى كمال عالم الكيمياء العائد من (ألمانيا) يفجعه الوطن بطريقة مشابهة، بعد أن يدرك زيف العلاقات وانقطاع الجذور، فيحس باليتم المطلق، لا سيما بعد فشل مشروعه ويقرر العودة من حيث أتى⁽⁵⁾، و(فيوليت) التي تشارك زينب وكمال وجهتهما بعد أن تضيق ذرعاً ببلاد تقتل رومانسيتها⁽⁶⁾.

لقد أدركت زينب مثلما أدرك المحافظ العائد أن "أرض الوطن باتت غريبة، أرض الأحلام بلا أحلام"⁽⁷⁾، لقد بات هذا الوطن ليس أكثر من تركة تقافز العائدون والمقيمون بعد (أوسلو) لتقسيمها، مثلما بدت لها العائلة ليس أكثر من مقبرة، و"الأفراد في عائلتي [تقول] مجرد زردات مفروطة في سلسلة أصدأها القهر، وفي تلك الأثناء اكتشفت أن إحساس الأفراد ببعضهم بعضاً ليس قوياً كما كنت أظن، أو كما يحبون الظن، فالعلاقات مجرد رموز أو تقليد"⁽⁸⁾.

وتقف اللغة من جديد حاجزاً، فتضيع زينب ما بين الفصحى والعامية، ما يعني أن إشكالياتها التي نجمت في الغربية عن ضياع اللغة والهوية والاسم، تدخل زينب مرحلة جديدة من

(1) السابق، ص 30.

(2) نفسه.

(3) السابق، ص 66، 70.

(4) السابق، ص 261-262، 275.

(5) السابق، ص 237-239.

(6) السابق، ص 222.

(7) السابق، ص 300.

(8) السابق، ص 160.

مراحلها حيث الضياع في الوطن يكون "بين اللغتين والوعيين والزمنين"⁽¹⁾، وما ينجم عنه من صراع ندرك إيجابيته في نهاية الرواية؛ ففي المطار تمسح زينب دموعها التي لم تكن الغربية لتسمح لها بالإنسكاب، معللة ذلك بأنها هنا في الوطن ورغم كل شيء قد وجدت إحساسها، واختتمت قائلة: "راجعة، راجعة، راجعة، والله راجعة"⁽²⁾، لقد دخلت زينب في الوطن المرحلة الثالثة للإشكالية، مرحلة التكوين النفسي والفكري، فهي بقرارها العودة تكون قد تجاوزت التناظر الحائل بين الذات والواقع والانخراط، من ثم، في صفوف الآخرين، ورغم أن هذا التجاوز ليس باليسير، فهو يأتي نتيجة فعالية يقودها البطل الإشكالي على مستوى الذات لتطوير مثلها وجعلها في متناول الحقائق الخارجية لتتوازن حياته مع حيوات الآخرين الذين يشاركونهم أهدافهم⁽³⁾، إلا أن زينب استطاعت أن تحققه.

واللافت في النصوص الصادرة خلال هذه المرحلة التي يتوافق فيها الزمن الكتابي مع الزمن الروائي، ما يعني أنها تؤرخ لمرحلة (أوسلو)، اللافت في هذه النصوص أن الشخصيات النسوية التي تؤدي دور الشخصية الرئيسة فيها شخصيات إشكالية، تتبع إشكالياتها من أسباب اجتماعية لا سياسية، فتنتهي تلك الشخصيات إلى الثورة على المجتمع والتمرد على قيوده ما يدخلها مرحلة التكوين الفكري والنفسي، أي مرحلة الإشكالية الأخيرة، وهي المرحلة الإيجابية من الإشكالية، ففيها تتجاوز

الشخصيات سكون البطل الإشكالي وسلبيته في مرحلتي المثالية والرومانسية إلى مرحلة الحركة الفاعلة⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ السابق، ص72.

⁽²⁾ السابق، ص317.

⁽³⁾ ينظر: عثمان: البطل المعضل، ص92-93.

⁽⁴⁾ ينظر الروايات التالية:

- 1- البرغوثي، وداد: ذاكرة لا تخون، د.د، 1999، من خلال شخصية عندليب.
- 2- شحادة، آدمون: الغيلان، سلسلة الثقافة، 1994، من خلال شخصية رائدة البرقوقي.
- 3- العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، القدس - منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2000، من خلال شخصية عابدة التي تخالف الشخصيات النسوية في الروايات السابقة كونها تشكل رمزاً يحيل على أبعاد سياسية وتاريخية، وتشاركها شخصية نبيل الذي هو بطل إشكالي أيضاً.
- 4- نصار، محمد: أحلام، غزة - دار البشير، 1999، من خلال شخصية أحلام.

الفصل الثاني

بطل الاتجاه السياسي:

1-البطل الإسلامي

أ- البطل الإسلامي المتشدد

ب- البطل الإسلامي المعتدل

2- البطل المتحوّل فكرياً

3- البطل اللائق سياسيّاً

تتعدد صور البطولة في الأدب الفلسطيني وفقاً للأجواء التي تتم فيها كتابة النص، ولا شك أن هذه الصور تتأثر بعاملين رئيسيين: أولهما الانتماء السياسي للكاتب الذي يقوم بنثر أفكاره ومعتقداته على لسان روايته وأبطاله الروائيين، وثانيهما الانتماءات المتعددة للشخصيات الحقيقية في الواقع الذين تتناولهم تلك النصوص، مع ملاحظة ما للمراحل التي مرت بها القضية الفلسطينية من دور في التأثير على تلك الصور؛ فعلى سبيل المثال شهدت الروايات الفلسطينية المكتوبة في الخمسينيات والستينيات صوراً لأبطال لاجئين، عاشوا النكبة عام 1948 وما تلاها من مظاهر اجتماعية نتجت عن فعل التشرد وظهور المخيمات، أما في المرحلة التالية فقد ظهر البطل في صورة المقاوم/ الفدائي الذي ظهر كبطل في الواقع قبل أن يظهر كذلك في النص الروائي، في حين كان لمرحلة الانتفاضة الأولى والثانية دورهما في اتساع صور البطولة في النص الروائي ليتواصل ظهور البطل المناضل الذي يقاوم الاحتلال لكن، بشكل واضح، مع ملاحظة ارتباط ذلك البطل بانتمائه السياسي متعدد الاتجاهات، فظهرت، من ثم، صورة المجاهد الإسلامي، تلك الصورة التي ستبدو جلية في رواية "ستائر العتمة"، أو بطل متأرجح بين انتماؤه الإسلامي واليساري على نحو تظهره روايتي "قفص لكل الطيور" و"المفقود رقم 2000".

ورغم ذلك فقد قدم عدد من النصوص الروائية صوراً متباينة ومختلفة لأبطالها كأبطال قريبيين من الواقع، يظهرون ما في ذلك الواقع من انكسارات ومن نقاط ضعف، في وقت لم يعد فيه البطل الروائي صورة أسطورية متخيلة عن بطل لا يعرف الهزيمة أو الانكسار، وستحاول الدراسة من خلال هذا الفصل إظهار تلك الصورة التي ترتبط بالاتجاهات السياسية لأبطالها:

1- البطل الإسلامي:

أ- البطل الإسلامي المتشدد:

رواية "ستائر العتمة"⁽¹⁾:

برزت شخصية عامر عبد الحكيم كشخصية مجسدة لفكر الكاتب الإسلامي، وعلى الرغم من أن هذا الفكر قد طبع البطل بطابع ملحمي مبعثه إيجابيته، إلا أنه ظل يمثل شخصية إنسانية من لحم ودم، اكتسبت بطولتها من موقعها في النص الروائي كشخصية رئيسية.

⁽¹⁾ الهودلي، وليد: ستائر العتمة - مؤسسة الارشاد القومي، ط3، 2003.

يجسد عامر هذه البطولة الإسلامية من خلال حرص الكاتب على إظهارها، وقد جعل، لتحقيق غايته تلك، بنية القول الروائي تنهض انطلاقاً من موقع البطل، مجسدةً معتقده الديني، ورؤيته الذاتية، وعلاقته بشخصيات النص الأخرى، سواء أكانت تلك الشخصيات تقع تحت إطار الأنا الفلسطيني أم الآخر اليهودي، كما جاءت تعليقات السارد، الواردة هنا وهناك، مؤيدة لاتجاهات هذا البطل ومواقفه.

يرى عامر، على غير ما اعتاد القاريء رؤيته في كتابات الروائيين الفلسطينيين، في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، امتداداً لصراع ديني بين إسلام وكفر، ومن ثمّ تحلّ صورة المجاهد المسلم محل صورة المقاوم الفدائي التي واطبت على الظهور خلال مراحل هذا الصراع بين محتل ومحتل، وعلى الرغم من أن مفردتيّ المقاوم والمجاهد ذواتا مدلول واحد، إلا أن الدالّ/ اللفظ يصبح، في هذه الحالة، ذا مغزى لا يمكن إغفاله.

ويستند النص في سبيل تحقيق تلك الرؤية الإسلامية على الموروث الديني الذي يحضر من خلال شخصية عامر، إلى الحد الذي يُلاحظ فيه أن المحتوى الروائي قد توزع ضمن خانتين، إحداهما تقوم على معطيات الحاضر، والأخرى على معطيات الماضي، وكلاهما، الحاضر والماضي، يشكلان زمناً للصراع بين عامر والمحققين، فيصبح لصراع عامر مع المحققين في الحاضر موازٍ في الماضي، تمثله الأحزاب التي تأمرت على الدعوة الإسلامية، ليرى عامر، من ثمّ، في صورة المحققين وقد أحاطوا به "وكأنهم زعماء بني قريظة والنضير وقينقاع، عندما كانوا يجتمعون للتآمر على الدعوة الإسلامية"⁽¹⁾، وهم، أيضاً، صورة أخرى للشيطان الأبيض الذي غرّر بالراهب "برصيص"، كما تروي إحدى الإسرائيليات، ما جعل عامر يربأ بنفسه عن أن يكون "برصيصاً" آخر⁽²⁾.

⁽¹⁾ السابق، ص 71.

⁽²⁾ السابق، ص 52، وقد ظهر اليهود في صور أخرى في الرواية، مصدرها جميعها الموروث الديني، وهي: قوم كفرون، أعداء الله، شذاذ الآفاق والأديان، قنلة الأنبياء، أحرص الناس على الحياة الدنيا، وتظهر هذه الصورة في الرواية في الصفحات التالية على التوالي: ص 139، ص 67، ص 62، ص 136، ص 140، وصفة أخرى يعرفونها هم، أيضاً، عن أنفسهم، وهي نقض العهد، يظهر ذلك من خلال قوله تعالى: "أو كلما عاهدوا عهداً نبذه فريق منهم" ص 108، إذ في معرض إعجاب (شلومو) بصمود عامر، وعدم انطلاء حيلهم عليه، يهجس في نفسه قائلاً: "إنه يفهم جيداً مع من يتعامل، يعرف اليهود حق المعرفة، يعرف أن موافقنا سرعان ما ننقضها قبل أن يجف حبرها.."، ص 71.

ولعل انسياق المؤلف وراء استدعاء ذلك الموروث، هو ما جعله، إضافة إلى ما ورد على لسان عامر، يظهر الآخر/ المحقق على إمام به، فيستشهد في غير موضع بالآيات القرآنية⁽¹⁾.

إن التعذيب الجسدي الذي تعرض له عامر، وكادت يده تشل بسببه، بعد اليوم الثمانين للاعتقال، كان أمنية عامر التي منى نفسه بها؛ لاعتقاده بأن تجسيد بطولة بلال لا تتجح إلا إذا وصل العذاب أشده.

يتمنى عامر ذلك قائلاً: "ليتهم يعودون للأسلوب القديم.. لقد اشتقت لتجسيد بطولة بلال، أريد أن أضع نفسي على المحك..⁽²⁾، فعامر وبلال كلاهما يتعرض لفتك الآخر، وكلاهما يصمد على مبدئه الإيماني، يختار عامر بلالاً ليمثل صموده وثباته، ويختار صيخته صيحة له يرددها في وجوه المحققين، فتؤلم هؤلاء وتوغل في صدورهم مثلما كانت تفعل مع مشركي قريش، ما يعطي عامر، على بشريته، بعداً رمزياً، فلا نجد، والحال كذلك، شخصية أخرى تماهي عامر في صموده سوى شخصية بلال المستدعاة من الذاكرة الجمعية لأمة ذات عقيدة.

كان عامر يتذكر، في أحلك لحظات التعذيب، صورة بلال والصخرة على صدره في لهيب الصحراء، وعندما كانت تمر تلك الصورة في مخيلته كان يستصغر عذابه، "ويستذكر حديث الذين نشرّوا بالمناشير، ومشّطوا بأمشاط الحديد، فيخفف رأسه"⁽³⁾، وبعد يومين من العذاب الجسدي الذي توالى عليه بكل ضراوة كانت روحه تنتسم رائحة الجنة، فإذا بالشهادة تتراءى له، وبين النوم واليقظة يسمع أصوات من سبقه من الشهداء، يستبشرون به كواحد من الذين لم يلحقوا بهم، فيستبشر بدعائهم، و"ينتظر للحاق بهم، وهو على أحر من الجمر..⁽⁴⁾.

يظهر رمز بلال بن رباح بدلالاته الدينية براعته في تعميق فكرة صمود عامر، إلى جانب رموز أخرى، فتحضر قصة نزول المسلمين عن جبل أحد في معركة "أحد" جرياً وراء

⁽¹⁾ ينظر: السابق، ص 45، ص 57، ص 85.

⁽²⁾ السابق، ص 51-52.

⁽³⁾ السابق، ص 141-142.

⁽⁴⁾ السابق، ص 142.

الغنائم، ما يكشف ظهر المسلمين، ويعرضهم للخطر ومن ثمّ الهزيمة، فيصرّ عامر على أن لا يعيد تلك التجربة، حتى لا يتيح للمشركين فرصة النصر ثانية، فيكون قراره قاطعاً: "لن أنزل عن جبل أحد.. لن أنزل من قمة النصر إلى قاع الهزيمة"⁽¹⁾، فصورة هزيمته، وصورة انتصارهم، صورة مرعبة، يظهر فيها عامر مهزوماً، مدحوراً، وقد ركب الشيطان على ظهره، وراح يضحك، حتى بدت نواجذه، وبلغت قهقهته عنان السماء⁽²⁾.

إن عامراً بنفسه الجهادية هذه يمتلك الشرط الأول للنصر على اليهود، وهو شرط من شروط عدة، اعترف (شلومو)، أحد المحققين، بأنه السر الكامن وراء صمود عامر، مثلما سيكون السر الكامن وراء هزيمتهم في المستقبل، "ستكون هزيمتنا الساحقة عندما يكثر أمثال هؤلاء.. هؤلاء الذين يناضلون بهذا الإيمان الراسخ كالجبال"⁽³⁾.

يصل القاريء إلى نتيجة، أراها اليهودي ضمناً في الأغلب، وصراحة في نهاية النص، مفادها أن لا سبيل لنجاح المقاومة الفلسطينية وتحقيق أهدافها، تأسيساً بتجارب مشابهة كالتجربة اللبنانية، بغير هذه الشخصية الجهادية، وهذا ما يخلص إليه عامر، في تقييمه لتجربته مع رفيقيه؛ إن نجاح المعركة تقتضي توفر شروط عدة من "أهمها إعداد الشخصية الجهادية التي تملك الربانية الصادقة والعزيمة القوية، والخبرة الواسعة"⁽⁴⁾، وتعتمد على مجاهدة النفس، وتدريبها على الشدائد، فلا تنهار سريعاً أمام المخابرات، أو عند "العصافير" أيّاً كانت أساليبهم⁽⁵⁾.

يمثل عامر المعارضة التي ترفض السلم مع اليهود؛ فهم معروفون بنكثهم لعهودهم ومواثيقهم، لذا لا يؤمن جانبهم، ومن هنا يأتي انتقاد عامر لواقع السلطة الفلسطينية، باعتبارها منجزاً من منجزات اتفاقات (أوسلو) التي لم يرَ فيها أكثر من عملية سياسية لم تحقق مطامح الشعب الفلسطيني، لذا يتردد في المشاركة في الانتفاضة الثانية بداية انطلاقها؛ خشية أن تكون

⁽¹⁾ السابق، ص 87.

⁽²⁾ السابق، ص 68.

⁽³⁾ السابق، ص 71.

⁽⁴⁾ السابق، ص 175.

⁽⁵⁾ نفسه.

مجرد لعبة سياسية تسخر طاقة شعب، وتتاجر بدمه، لاسيما والشكل الذي أخذته الانتفاضة في بدايتها لا يعدو شكلاً احتجاجياً، في صورة مظاهرات، ورفع أعلام، وإذا تعداهما، فإلى قذف الحجارة⁽¹⁾.

وكانَّ (أوسلو)، هكذا يرى عامر، قد أضعفت "قضية المقاومة، ومحاربة الاحتلال أصبحت على الهامش بعد أن كانت في صلب الاهتمام الفلسطيني العام"⁽²⁾، ما وفرَّ الأمن لإسرائيل؛ فزنازين الاحتلال أصبحت، بعد (أوسلو)، شاغرة، بحاجة إلى زبائن، وعشرات الموظفين في المخابرات أصبحوا "بعد أن دخلت السلطة المناطق، بلا عمل"⁽³⁾، هذا ما يقوله (إيلان) كبير المحققين لعامر، مثلما يخبر المحقق في مركز تحقيق عسقلان عامراً بأنه وقع في أيديهم عن طريق التنسيق الأمني بين إسرائيل والسلطة الفلسطينية التي لا يخلو بيت من أن يكون أحد أفراد موظفاتها، ما يعني أن كل بيت فيه عين لإسرائيل⁽⁴⁾.

وكان عامر قد اعتقل في المناطق المصنّفة، بحسب (أوسلو)، "ج"، ولم تحل السلطة دون ذلك، وبعد اعتقاله امتدت يد الاحتلال إلى مناطق "ب" و"ج"، اللتين باتتا الجزء "المصيدة" من الوطن.

هذا الواقع يظهر عامر بطلاً يخطط ويراجع بهدف تحقيق النصر، مقابل سلطة سادرة في أوهامها حول سلام مع عدو، لا يحترم اتفاقاته، وينقض عهوده، ما يسم هذا البطل بإيجابية غابت عن الشخصيات الفلسطينية في نصوص ظهرت في الفترة ذاتها، شخصيات بدت عليها ملامح الخيبة والتأزم⁽⁵⁾، فعامر يحمل بسبب فكره الذي يرى أن المعركة مع اليهود ستظل دائرة إيماناً بالانتصار على اليهود حتى في أحلك اللحظات، وواقع الانتفاضة التي اندلعت رغم السلام

⁽¹⁾ السابق، ص 11.

⁽²⁾ السابق، ص 10.

⁽³⁾ السابق، ص 47.

⁽⁴⁾ السابق، ص 131.

⁽⁵⁾ ينظر: الأسطة، عادل: أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، السلطة الوطنية الفلسطينية، وزارة الثقافة، 1998، ص 17+19، حول رواية "نهر يستحم في البحيرة" ليحيى يخلف، و"بقايا" لأحمد حرب، و"مقامات العشاق والتجار" لأحمد رفيق عوض، وقد صدرت تلك الروايات على التوالي، عام 1997، 1996، 1997.

المزعوم خير دليل على ذلك الإيمان، لذلك نرى عامر عندما يتقدم ليشترك في الانتفاضة، وقد زالت شكوكه حول تسييسها، يحزم أمره على "العمل النوعي.. العمل الذي يؤلم الاحتلال، ويقض مضجعه"⁽¹⁾، فينفذ عملية فدائية مع رفيقيه، نبيل وإبراهيم، تودي بحياة أحد المستوطنين⁽²⁾.

وعندما يقف على أخطاء رفيقيه، ويدين واقع السلطة، ويتخذ من اليهودي موقفاً عدائياً، يلاحظ أنه يراجع ذاته ويدين نفسه، ويقف على الأخطاء التي وقع فيها في مرحلتَي الإعداد والتنفيذ⁽³⁾، وإن كان قد نجا من تلك الأخطاء في المرحلة التالية؛ مرحلة التحقيق، فأثبت قدرته على مواجهة أساليبه بأنواعها النفسية والجسدية.

كان سلوك عامر، في ظروف مختلفة، محكوماً بفكره الإسلامي، فعلى الرغم من أن اعتراف نبيل وإبراهيم، على أيدي العصافير، قد خلف في نفسه حسرة تنوء بحملها الجبال، إلا أنه احتضن توفيق محمد الذي كاد يقع في أيدي المخابرات ويتحول إلى جاسوس، وكان في صدد جمع معلومات من عامر ذاته، لإثبات إخلاصه. وكانت الزنزانة رغم ظلمتها، وتلوثها، وروائحها الكريهة التي خلفت لعامر أزمة صدرية، ميداناً فكرياً ومنتعة روحية، تخلق له ظرفاً مناسباً للتفكير والتدبر⁽⁴⁾، وأيضاً فهي غار حراء، عامر وحيد فيه والله ثانيه، يستشعر فيه عمق علاقته بالله، بتوكله عليه، وتهليله، واحتسابه له، حيث الله وليه وحافظه ومجيبه⁽⁵⁾، فلم تتل، كما توقع لها المحققون، من روحه.

حضور عامر في النص لم يقتصر على حضور شخصي له من خلال سرده بضمير المتكلم، وكأنه يحكي أجزاء من سيرة ذاتية، أو من خلال حكي السارد كلي المعرفة عنه بضمير الغائب، بل شكّل حواراً مع الشخصيات الفلسطينية واليهودية، مفتاحاً لكشف شخصيته، ما يجعلنا نعتقد بأن كل شخصيات النص قد سخرت لإظهار هذه الشخصية، ونقل صوتها، لتظهر، من ثم،

(1) الرواية، ص 11.

(2) السابق، ص 8.

(3) السابق، ص 171-173.

(4) السابق، ص 13.

(5) السابق، ص 98.

وكأنها مجموعة من الشخصيات، ومزيج من التجارب، ولذلك علاقة بصناعة اليهودي لها، حيث أشار إلى أنها لا تمثل تجربة واحدة، بل مزيج من غير تجربة، تأتي تجربة اليهودي نفسه واحدة منها⁽¹⁾، ولذلك علاقة أيضاً بفكر اليهودي القائم على خلق شخصية تنسم بإيمانية رحبة.

ب- البطل الإسلامي المعتدل:

رواية "قصاص لكل الطيور"⁽²⁾:

يقدم خضر محجز في روايته "قصاص لكل الطيور" صابر، باعتباره نموذجاً للبطل المعتدل داخل الفصيل الإسلامي، ما يعني افتراق صابر عن رفاقه الذين يشاركونه في الانتماء للفصيل نفسه، بل ويُلمح، من خلال سلوك صابر الذي يشي بسعة أفقه، وقدرته على وزن الأمور، وإعطاء رؤية واضحة لما يحدث من خلال عقلية مرنة، يُلمح افتراق صابر أيضاً عن أبناء الفصائل الأخرى، حتى لتصديق عليه، وهو واحد من طيور القصاص، العبارة المعهودة: "الطير الذي يغني خارج السرب"!

ولعل الكاتب، وحرصاً منه على إيصال تلك الفكرة إلى القاريء، أثر أن يضع تعريفاً لتلك الشخصية في مقدمة روايته، وأن تكون آخر فصولها تفسيراً لذلك التعريف، فتتفق، من ثم، الرواية في أولها وآخرها، على تقديم تعريف واحد لصابر؛ يصف خضر محجز صابر بأنه أحد المتسللين إلى عالم روايته، وأنه أحد الذين سلبوا الراوي حقه في الروي، ولم يتركوا له شيئاً، ثم يقدّم له التعريف التالي: "صابر: أحقق صغير، يظن أن العمل والإخلاص كفيلا بكل شيء، فاكتشف أخيراً أنهما كفيلا بسخرية الآخرين فقط"⁽⁴⁾، ويأتي عنوان آخر فصول الرواية، وهو الفصل السابع والعشرون، وكذلك آخر عبارات هذا الفصل، لتؤكد الحقيقة التي اكتشفها صابر، ف"صابر يكتشف أخيراً أنه لا يصلح للتنظيمات الثورية"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ كان وليد اليهودي، الذي يعيش الآن في مخيم الجلزون، قد قضى اثنتي عشرة سنة في السجن، أتمها عام 1998، أي قبل اندلاع انتفاضة الأقصى بعامين. هذه المعلومة تم الحصول عليها من خلال محادثة الروائي مباشرة.

⁽²⁾ محجز، خضر: قصص لكل الطيور، غزة، د.د، 1997.

⁽³⁾ السابق، ص 9.

⁽⁴⁾ السابق، ص 363+375.

ويشارك قاريء النص البطل اكتشافه ذاك؛ فصابر وأمثاله لا يصلحون للتنظيمات الثورية، وما دام صابر ليس بالشخصية السلبية، إذ يتسم بمرونة تحاذر المهادنة، وتكنّ للاحتلال عداءً يجمع إليه إيماناً بمسايسته عندما تقتضي الضرورة؛ فهو لا يصلح للتنظيمات الثورية لإيجابيته تلك، ولما يحتشد في تلك التنظيمات من ثغرات، جعلت منها مكاناً مناسباً يعتلي بوساطته الانتهازيون، ويرتفع فيه شأن المتسلقين من جهة، ويجد فيه من يتسمون بالطاعة العمياء، ويغيّبون مواهبهم في التفكير موطيء قدم من جهة ثانية، وأمثلة هؤلاء وأولئك، في النص والواقع، كثيرة، فأبو حاتم، وأبو أنهار، وأبو الوفا، ورياض النعسان، وحسب الله الذي سيكتب عنه، فيما بعد، صابر قصيدة "الرجل الذي أكل علفة بخمسين ألف دينار"⁽¹⁾، كل هؤلاء أمثلة واضحة للانتهازيين الذين اغتتوا على حساب صغار المناضلين، وبوساطة أيد متفذة في التنظيمات ذاتها، والشيخ ذياب الغضبان، و"لعبوط لعبوط" الملقّب بالدبعي، والشيخ ذو القعدة، وشقيقه الشيخ سالم، صورة واضحة للمتدين الذي يسيء للدين بضيق أفقه وسلوكه المشين، إلا أن صابر لا يستطيع المساس، مثلاً، بمكانة الشيخ (ذو القعدة) القائمة على الدجل والشعوذة، ما دام هذا الأخير قد "تعود على الطاعة والانضباط - وهما أهم المؤهلات للصعود في التنظيمات الثورية-"⁽²⁾.

يتخلى التنظيم، وقد أبقى على أمثال هؤلاء، عن صابر، بل يحاول أن يجعل من قضيته محض تجربة، غير آبه بالثمن الذي سيدفعه مقابلها، ففي قضية صابر المصيرية، وهي قضية الإبعاد، ينفرد "الأخوة"، في الخارج، دون الفصائل الأخرى، بتوكيل محام، من غرة يتولى الدفاع عن صابر، لكن وعي الأخير لخطورة الموقف، يدفعه إلى الخروج على رأي التنظيم⁽³⁾.

ولا نعجب لما فعله التنظيم بحق صابر، فقد عين "علي الكلش" الذي يصلح لكل شيء غير المحاماة⁽⁴⁾، للدفاع عن صابر في قضية سابقة قضى على إثرها ثلاث سنوات في السجن،

(1) السابق، ص 324.

(2) السابق، ص 375.

(3) السابق، ص 263.

(4) السابق، ص 166.

في حين أنهم وكلوا لأبي حاتم "محامياً إسرائيلياً، وفوضوه أن يفاوض المحكمة على تخفيض الحكم المنوي إصداره، مقابل غرامة مالية كبيرة"⁽¹⁾، والغريب أن "أبو حاتم" كان قد اعترف في التحقيق، في حين أبدى صابر "قدرة غير عادية على الصمود، تحت كافة أنواع الضغوط، خلال التحقيق معه"⁽²⁾، وهذا ما أقرّ به جهاز الأمن الداخلي (الشاباك)، فالذي يبدو، كما يقول المؤلف ساخراً على لسان راويه، أن "أبو حاتم" يجب أن يخرج بسرعة، فالتنظيم يحتاجه"⁽³⁾.

صابر غير مرضيّ عنه في التنظيم؛ لأنه لا يظهر الطاعة والانضباط، ولسبب مشابه ترد صورته عند الاحتلال في السياق ذاته، فالأوراق السرية الصادرة عن (الشاباك)، تظهره "كقائد جماهيري محرض من الطراز الأول، ورجل تنظيمي من نوع فريد"⁽⁴⁾، ويعده الجهاز ذاته أباً روحياً للمتطرفين، يخشى من دوره في إعادة بناء التنظيم الذي سبّب له الجهاز ضربة قاضية، لذا يوصي بإبعاده.

يكشف صابر، بعد وقت، أن السبب الحقيقي وراء إبعاده هو دوره الإيجابي، داخل السجن وخارجه، في التوسط بين التنظيمات المختلفة لإصلاح ذات البين⁽⁵⁾، لذلك لا نستغرب، وقد عرف صابر بهذا الوجه بين التنظيمات المختلفة، عندما ينتدبه رفاقه المقرر إبعادهم، وهم مزيج من فصائل مختلفة، لكتابة بيان يناشد فيه باسم المبعدين "رجال الإصلاح، ووجهاء المجتمع، والمؤسسات الوطنية، التدخل بقوة، لإصلاح ذات البين"⁽⁶⁾، بعد أن انقسم من هم في الخارج ما بين مؤيد للمفاوضات ومعارض لها، وكان صابر قد قاوم دون وقوع خلاف مماثل في "اليوم الأول من أيام مؤتمر مدريد، وكانت الدنيا على وشك الانفجار: المعارضون يريدون فرض الإضراب، بهذه المناسبة، والمؤيدون يريدون تسيير تظاهرات التأييد، ورفع أغصان الزيتون. كان هذا يعني، لو حدث، صداماً دمويّاً."⁽⁷⁾، إلا أن صابر، وعلى الرغم من أنه تلقى أمراً من

⁽¹⁾ السابق، ص 166.

⁽²⁾ السابق، ص 67.

⁽³⁾ السابق، ص 212.

⁽⁴⁾ السابق، ص 66.

⁽⁵⁾ نفسه.

⁽⁶⁾ السابق، ص 331.

⁽⁷⁾ السابق، ص 317.

الجهات العليا في تنظيمه المعارض يقضي بضرورة فرض الإضراب ولو بقوة السلاح، لا ينساق خلف الأوامر، بل يبذل جهوده ليحول دون إشعال نار الحرب الأهلية التي انتظرها الاحتلال طويلاً، فيجري اتصالاته اللازمة، ويجتمع مع أشخاص عديدين، رغم شكوكه باحتمال وجود جواسيس بينهم، كان أحدهم رياض النعسان الذي هو السبب في اعتقاله وإبعاده، كما يستنتج لاحقاً⁽¹⁾، يفعل صابر ذلك فيتيح الفرصة لضيق التفكير، من أمثال الشيخ ذياب الغضبان، للاعتقاد بتخليه عن فصيله السياسي، فيفكر الغضبان بتحذير الأخوة في الخارج من مغبة الانخداع بصابر هذا الذي لا يستبعد أن يحول انتماءه⁽²⁾.

لكنّ ما يعلمه القاريء عن صابر غير ذلك، فهو ضد اتفاقات (مدريد)، وهو ضد سلام يتنازل الفلسطينيون بموجبه عن الأرض، "ملعون أبو السلام العادل، إذا بدّو يخلي شبر من البيرة لليهود"⁽³⁾، يصرخ في حوار مع رفاقه المبعدين، وهو محسوب على المعارضة، لكنه كما يؤكد رفاقه المبعدون، يمثل "الوجه المقبول للمعارضة"⁽⁴⁾، فيتمنى هؤلاء، من ثمّ، أن تكون "كل المعارضة زي صابر"⁽⁵⁾.

لا يرى صابر حرجاً في ارتياد المستجمين البحر، وقد منعوا من ذلك في الانتفاضة، ولا في الإدمان على الحشيش، رذيلة من حق القوى الضاربة المحاسبة عليه⁽⁶⁾، وهو ينتقد، كذلك، "لعبوط لعبوط لعبوط" عندما يبادر الأخير إلى إعدام حصة التنظيم من السجائر باعتبارها حراماً، ويحول دون مبادلة أبناء التنظيمات الأخرى بهذا الحرام، الصابون، "حيث لا يعقل [يقول صابر]-حسب لعبوط لعبوط لعبوط - ونحن لا نمارس جريمة التدخين، أن نساعد على ممارستها، لأن في ذلك تعاوناً على الإثم والعدوان"⁽⁷⁾، كما يجتهد صابر، وهو الذي يرى في الصلاة سلاحاً يلجأ إليه السجين في الأوقات العصيبة، فيبيح لنفسه التيمم من أرضية الزنزانة البلاستيكية، حتى "ولو مات جميع الفقهاء غيظاً"⁽⁸⁾، ويعد، أيضاً، الصلاة، حتى لو رافقها بعض

(1) السابق، ص 318.

(2) السابق، ص 336.

(3) السابق، ص 358.

(4) السابق، ص 338.

(5) نفسه.

(6) السابق، ص 350.

(7) السابق، ص 194.

(8) السابق، ص 150.

الضحك، "أقرب إلى السماء" ما دامت قلوب المصلين "متحابة، متعاطفة، تقبل الأعذار وتصفح عن الأخطاء، حتى ولو كانت في الصلاة"⁽¹⁾.

صابر في كل هذه المواقف يظهر كمن يمشي "على شعرة دقيقة خطيرة، فهو مؤمن متدين، ولهذا فهو لا يخشى مواجهة المتستترين بستار الدين، فאלله ليس حكراً على أحد، والتأويل ليس مقصوراً على أحد، بل إن من حق صابر وغيره، أن يرفضوا - وحتى أن يسخروا من التأويلات و"الفتاوى" التي تتناقض مع العقل، وهي بطبيعة الحال غير ملزمة للمتدينين المتورين"⁽²⁾.

لقد تحالفت قسوة الطبيعة مع قسوة الاحتلال ضد صابر⁽³⁾؛ وتأكيداً لتلك الحقيقة فقد تُبع فصل الطوفان بفصل اعتقال صابر، إلا أن في السؤال الذي يواجه فيه المؤلف، على لسان راويه، صورة صابر، وهو واقف ينظر إلى بيته المستباح أمام السيل بمشاعر محايدة تماماً، ما يظهر أن التنظيمات الثورية طرف ثالث ينضم إلى جانب الطبيعة والاحتلال بما سببته لصابر من الخيبة والإحباط، فيأتي اكتشافه الذي يتمثل في أنه لا يصلح للتنظيمات الثورية إجابة على سؤال المؤلف: "هل يحول اليأس المناضل إلى الحياد!"⁽⁴⁾، وهو سؤال طُرح في بداية الرواية، ثم جاءت الإجابة عليه في الفصل الأخير.

هذا المصير الذي يؤول إليه صابر، وربما هو مصير كل المعتدلين، ليس فقط في فصله، بل في الفصائل الفلسطينية الأخرى، المتدينة منها والعلمانية، والعربية أيضاً.

⁽¹⁾السابق، ص244.

⁽²⁾لحبور، أحمد: رواية "قصص لكل الطيور": فضاء من أجل طيور خضر محبز، صحيفة الحياة الجديدة، 1997/8/27.

⁽³⁾نفسه.

⁽⁴⁾الرواية، ص40.

2- البطل المتحوّل فكرياً:

رواية "المفقود رقم 2000"⁽¹⁾:

يقع ضمن هذا التصنيف سبع بن علوان أو قيس (كما ورد اسمه في الهوية)، وبطل هذه الرواية يقارب بطل رواية (المينبيان سيتر) التي تعتمد "على توظيف الخيال والرومانسية والمفاجئات ونجاة الشخص بطرق ميلودراماتيكية"⁽²⁾، كما يجمع البطل، في هذا النوع من الروايات، بين حالات فكرية متعددة "كالسذاجة في التفكير، التبريرية، الحذقة الفكرية الزائدة، والتفلسف الزائد الذي يقود إلى التنظير على حساب العمل"⁽³⁾، فيشبه هذا البطل إلى حد بعيد، "المتشائل"، بطل رواية إميل حبيبي "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" الذي يندرج تحت إطار هذا النوع، ولكن إن كانت مواقف المتشائل قد تراوحت بين التبريرية والعملية، فإن مواقف بطل "المفقود.."، قد اندرجت، في معظمها، ضمن خانة التبريرية، بما فيها من اتكالية، وهروبية، وتفاؤلية ساذجة، ومن اللافت للنظر أن تلك التبريرية قد شكّلت الطابع الغالب على سلوك سبع الاشتراكي، بينما اتسم سلوكه، بعد تغيير مواقفه وانضمامه إلى شباب الدعوة، بالعملية، ما يعني، بطريقة أو بأخرى، نقداً واضحاً للاشتراكية التي أخفقت في التحول بالبشرية من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

وليست سمة العملية التي غلبت على سلوك سبع مسلم بأفضل حالاً، فهي لم تعن تحول مقاصده لخدمة فكرة الإسلام، وإن كان قد نجح، بعد انضمامه لشباب الدعوة، "في إقناع الكثيرين وخصوصاً من الشباب، كذلك نجح بإقناع بعض المدمنين على الكحول بالفطام من خلال العودة إلى الله"⁽⁴⁾؛ فسبع، وهو يبادر إلى المشاركة مع الشاب المسلم أبي يحيى في العملية التفجيرية في البار المعروف بـ"بار البحر"، يتلخص هدفه بالاقتصاص من (كوستا)، ليس لأن الأخير "رأس الكفر"⁽⁵⁾، كما نعتة سبع، بل لأنه استولى على حيلة حبيبته ونكّل بسبع ثلاث مرات، وأظهره

⁽¹⁾ كيوان، سهيل: المفقود رقم 2000، عكا: مؤسسة الأسوار، 2000.

⁽²⁾ حرب، أحمد: الرواية الفلسطينية في ظل الاحتلال من كتاب المهرجان الوطني الأول للأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة، القدس-منشورات جمعية الملتقى الفكري العربي (دائرة الكتاب)، 15-18 آب، 1981، ص54.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ الرواية، ص176.

⁽⁵⁾ السابق، ص182.

ضعيفاً، أمام نفسه وأمام الآخرين، لأنه لا يستطيع رد الإهانة نظراً لضعفه، وكان بسبب ذلك قد تحول من سبع إلى قطة، "لقد تحولت لشدة جبني إلى قطة"⁽¹⁾، يقول سبع، وكانت حجلة قد عللت ل(كوستا) ذلك التحول قائلة: "في هذه البلاد يتحول الضعفاء من شكل إلى آخر، وهكذا يحافظون على جنسهم عبر العصور!"⁽²⁾، وكانت زوجته بثينة (خبصة) قد خبرت ضعفه ذاك عن قرب، ومن ثم، فقد رأت أنه أجبن من أن يقوم بعمل انتحاري⁽³⁾، فتستبعد موته، وقد أيقنت ذلك وظلت تأمل بعودته.

كان القاريء يتوقع أن يتقاسم سبع، مسلماً واشتراكياً، مهمة تدمير ذلك البار؛ لأنه مقام في بيت من بيوت الله، وتمارس فيه، وهو المكان المقدس، كل أصناف الرذيلة التي أفلح سبع بمشاهدتها بوضوح بحالته الجديدة كقطعة، ثم إن تحول المساجد إلى بارات "إهانة حتى القطعة لا تحتملها، فأين المسلمون وأين العرب؟! "⁽⁴⁾، يتساءل سبع/ القطعة ويردف "لست على كل حال من المؤمنين! ولكن صوتاً داخلياً كان يحته... من الجبن أن تتهرب.. إنها إهانة.. حتى لك أنت أيها الكافر، إنها إهانة لقومك، لمعتقدهم، للغتهم، لتاريخهم!"⁽⁵⁾.

يلجأ سبع إلى التبرير حتى يضمن لنفسه مهرباً من المسؤولية، على غرار مواقف كثيرة مشابهة، وإن كان إلحاده، كما يظهر في قوله، لا يبرر له ذلك الهروب؛ فهو بصفته الاشتراكية كان قد حمل الحب لشعوب الأرض قاطبة، فغنى لكوبا، وأفريقيا، وأسبانيا وتشيلي، وغيرها من بلاد العالم وقاراته، فكيف به لا يثور لحرمان شعبه المنتهكة؟!، إن الأمية تلك تقتضي منه أن يثور لحجلة ابنة شعبه، التي أصبحت مباحة لكل زناة الأرض!⁽⁶⁾.

إلا أن سبع يتكرر لمبادئه الاشتراكية حين يتعلق الأمر بأبناء جلدته، فلا يبادر اشتراكياً ومسلماً إلى فعل إيجابي يقتضيه التزام حقيقي بهذا الاتجاه أو ذاك، فلا يحمل، والحال كذلك،

(1) السابق، ص 162.

(2) السابق، ص 152.

(3) السابق، ص 186.

(4) السابق، ص 157.

(5) نفسه.

(6) السابق، ص 158.

تحول سبع إلى الإسلام في نهاية النص بعداً تفاوُلِيّاً يحوي بذرة الأمل في التغيير، وربما هذا ما رمى إليه سهيل كيوان الذي غالى في إظهار التفجع على الواقع بسلبياته الاجتماعية والسياسية، فهي سلبيات أخفق دون تجاوزها الاشتراكيون، ولم يفلح بذلك المسلمون، كما يتضح من خلال سلوك سبع ورجال الدعوة الذين انضم إليهم، فيستوي، من ثمّ، عند بثينة (خبصة)، زوجة سبع، إلحاده وتدينه، وكأنهما، على ما بينهما من اختلاف، سيّان، فتقرر أن تقبله بعد عودته بحالته الجديدة، "سأقبلك الآن كما كنت قد قبلتك بتعصبك الحزبي السابق"⁽¹⁾، وكانت بثينة، من قبل، قد رأت أن قصة تدينه، إن صدقت، فهي ليست إلا "واحدة من صرعات الموضة هذه الأيام!"⁽²⁾، وأنه إن فعلها فليس إلا "بعد أن أفلست أفكاره القديمة"⁽³⁾.

لكن كيوان الذي أتاح لسبع الاشتراكي فرصة طويلة كي يثبت فشله، فقد حرم سبع المسلم من فرصة مماثلة لتجاوز ذلك الفشل، فعلى مستوى النص، خُصِّصَت فصول سبعة، شغلتها الرواية التي ألّفها سبع وتركها محفوظة على جهاز الحاسوب، للحديث عن سبع الاشتراكي، في حين لم يُخَصَّص للحديث عن سبع المسلم سوى أجزاء قصيرة، في نهاية النص، تقدم بها القراء في محاولة لإتمام الرواية التي وضعها سبع والتي تحمل حكايته كما ظن صديقه غازي الحلو، ولم يكونوا، أعني القراء، حسب غازي وبثينة، غير سبع نفسه.

كأن المؤلف قد فعل ذلك عامداً، ليحقق مقولة النص التي ترى أن الأمل في الأجيال الجديدة التي "لاشك ستجد الحل الأمثل"⁽⁴⁾، هكذا تخاطب بثينة سبع في رسالتها الأخيرة له عبر صحيفة "أخبار الناس"، وتردّف "والمفروض أن تعلمك تجربتك السابقة أن التشدد ليس محموداً

⁽¹⁾ السابق، ص 186.

⁽²⁾ السابق، ص 166.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ السابق، ص 158.

لأي طرف كان! واعلم - كما قال المثل (كل شيء زاد نقص)⁽¹⁾، "وعليك بل علينا البحث عن الطريق الوسط (الذهبي الذي يوفق بين المادة والروح)"⁽²⁾.

لقد غالى سبع أو قيس في التمسك بمبادئ الاشتراكية، فظهر على أنه "إنسان شيوعي، عمل حسب الدستور، وآمن بالديالكتيك، أو المادية الديالكتيكية "كنواة لرؤية الكون العلمية وكمنهجية عامة لمعرفة العلمية "لكننا في سياق الرواية نكتشف أن قيساً يتحدث عن الشيوعية والمبادئ بشيء من المرارة والسخرية"⁽³⁾؛ فزواجه من خبصة ابنة عمه، يتم بقرار من الحزب باعتباره أمراً تقتضيه مصلحة الأخير⁽⁴⁾، ويتحدد يوم عرسه، في الأول من أيار، يوم عيد العمال، فيُزف على أنغام أغاني أممية غير متجانسة الموسيقى، والطريف أن الأغنية الرسمية التي يختارها الرفاق لهذه المناسبة الوطنية أغنية أطفال، وهذه الأغنية "ومثلها كانت بتوصية من سكرتير الحزب الثوري في البلدة الذي قال: (علينا أن نستغل كل مناسبة لبث الفكر والفن الثوريين)"⁽⁵⁾، ويكون شرط سبع للدخول في خبصة أن تعلن انتماءها للحزب، وينعت سبع رفض خبصة قضم حية احتوتها زجاجة فودكا، أحضرها أحد الرفاق، بالصفافاة والتزمّت الرجعيين والتكر للمبادئ الثورية، بينما يقدم هو على ذلك دون أن يفهم ماذا كتب على الزجاجاة، كان يكفيه أن الاشتراكيين العظماء قد صنعوها ليعتقد جازماً لا يداخله الشك بأنها جيدة، ولا يمتلك الشجاعة، عندما يصاب بالإسهال بعد قضم الحية، لإخبار خبصة "كي لا تشمت بالاشتراكيين!!"⁽⁶⁾.

وثمة أمثلة كثيرة على هذا النوع من التفلسف الزائد الذي يقود إلى التنظير على حساب العمل، وهي أمثلة تدعو إلى الاستهتار بالاشتراكيين الذين همشوا عقولهم جرياً وراء الدعاية الحزبية، وأضافوا إلى ذلك تفاؤلية ساذجة قامت على الشعارات الثورية، واستمدت وقودها من

(1) السابق، ص 186.

(2) نفسه.

(3) عامر، نور: المفقود رقم 2000 خطوة جدية في مشروع كيوان الروائي، مجلة كل العرب، الثاني من شباط، 2001، ص 14.

(4) الرواية، ص 94.

(5) السابق، ص 99.

(6) السابق، ص 116.

أفكار قادة الحزب الشيوعي التي أُخِذَتْ على أنها مسلّمات علمية، وقد وصف سبع تلك المرحلة بـ"الفترة الرومانسية"⁽¹⁾، فلا يُستهجَن بالتالي أن تتباعد الشقة بين هؤلاء وبين واقعهم، ما يشكل حائلاً دون قدرتهم على تغييره، تصف حجة سبع في لقائها الأول به مخاطبة (ريكاردو): "إنه سبع، إنه قادم من الزمن القديم، من ألف عام! اليوم صباحاً وصل من صحراء العرب البعيدة!"⁽²⁾.

تلك الرومانسية الساذجة هيأت بيئة مناسبة لتنامي أسئلة تتناقض، بعمقها، الرومانسية السطحية في داخل سبع، فإذا به، وفي مفاصل هامة من حياته، يقف على زيف حقائق تشكل مبادئ رئيسة في الفكر الاشتراكي؛ فلقاء سبع الأول بحجة كان ترجمة لمنام غريب رأى فيه نفسه يضاجع أفعى إلى الحد الذي بلغ معه النشوة وهتف لها (حبيبتي الأفعى)، ورغم أن تفكير سبع مادي بحت، وهو اعتاد ألا يكفر بكل ما يتجاوز الحواس الخمس، إلا أنه ظل طيلة ذلك النهار يخشى مواجهة أفعى حقيقية⁽³⁾، وحين يخبر حجة بذلك، مؤكداً لها إيمانه بالمادة، تقول: "سيثبت لك الزمن خطأك، فالحياة ليست مادة فقط!"⁽⁴⁾، ويتعدى الأمر ذلك فتتوثق علاقة سبع، بعد اختفاء حجة، بقطعة، لإيمانه بأن روح، حجة قد حلت في جسدها، وقد آثر أن يخفي تلك الحقيقة على الرفاق؛ لأنهم سيشككون بمبديته وإيمانه بالمادية⁽⁵⁾، وتبلغ تساؤلات سبع غايتها وهو يحس بالقرف وبرغبة في البكاء حين يرى عن قرب، من تحت طاولات الباب، الجو الداعر، فيدرك أن العالم (فوق الطاولات) غير العالم (تحتها)، "في تلك اللحظات أتاها صوت من أعماقه: هل تخاف الله يا سبع؟!"⁽⁶⁾، وعندما واجه نفسه فطن إلى أن ذلك السؤال ألح عليه كثيراً، لاسيما في الأوضاع الحرجة، فأدرك أنه "حتى وإن كان يظهر إلحاده، فإنه كان في داخله

(1) السابق، ص 32.

(2) السابق، ص 42.

(3) السابق، ص 35.

(4) السابق، ص 41.

(5) السابق، ص 78-79.

(6) السابق، ص 157.

في نقطة صغيرة كان يتخيلها حبة قلبه ... كان يخشى انتقام الله منه!⁽¹⁾، فأجاب "وكأنما يخجل باعترافه هذا: نعم إني أخشى الله!!!"⁽²⁾.

لقد انبرى سبع، من خلال سلوكه، لتفسير الفساد الاجتماعي أولاً؛ فساد حجلة وفنتها من المعوزين، الذين استساعوا بيع أجسادهم مقابل فساد فئة متسلطة تتاجر بتلك الأجساد يمثلها (كوستا)، إضافة إلى فساد سبع ذاته، وإن كان ذا بعد سياسي، لأنه يعرض فساداً جزئياً، إلا أن أبعاده الاجتماعية واضحة.

ويقابل هذا الواقع الاجتماعي الفاسد واقع سياسي لا يقل عنه فساداً؛ فبمجرد انتقال سبع إلى مصر يشعر بأن الأمطار المعدودة التي تفصل بين مصر وإسرائيل تشكل فاصلاً بين عالمين؛ إسرائيل، وفيها يوصف سبع وأبناء قوميته على أنهم (أناس خراء)، ومصر، ويقول سبع عنها، "ها هم الفراعنة الشداد يفتشون الحقائق ويتعاملون معنا باحترام شديد لم نعتد عليه من قِبل من نعيش في كنفهم منذ عقود!"⁽³⁾، ولهذا لا يملك إلا أن يتعاطف مع الشرطي المصري لأنه؛ "حريص على أمني! لا يسألني بقصد استفزازي ولا (لبعصة) الكيف والإهانة"⁽⁴⁾.

ولا يقف انتقاد سبع عند واقع (4x12)، كما سمّاهم كيوان، ساخراً من كل التسميات التي سُمي بها عرب الأرض المحتلة عام (48)، دون أن تفلح إحداها في وصف واقع تلك الفئة، بل يتسع الانتقاد ليشمل الواقع العربي كله؛ إذ يشهد سبع زيارة أحد الزعماء العرب سراً لإسرائيل، فيشتم ذلك الزعيم فيرد عليه عامل نظافة عربي، وقد سمعه، "لا ليس هو الوحيد الذي يأتي سراً إلى تل أبيب، إنهم كثيرون"⁽⁵⁾. فلا يملك سبع أمام هذا الواقع الفاسد إلا أن يختفي، فيحمل اختفاؤه بعداً ايجابياً باعتباره تمرداً ورفضاً لكل "أنواع وألوان القهر السياسي والاجتماعي

(1) نفسه.

(2) السابق، ص158.

(3) السابق، ص130.

(4) السابق، ص131.

(5) السابق، ص144.

والتذبذب الفكري والضياع الشعوري والتعقيم الإعلامي والبلبلية الفكرية⁽¹⁾، لكن الاختفاء، يشكل رد فعل هروبياً، عودنا سبع عليه بهروبية لفظية اعتمدت التبرير والتسويق، وربما كان ذلك الهروب، لأنه فقد قدرته على ذلك التبرير، وقد أدرك، إضافة لهفات واقعة، هفات نفسه وعقله، فبادر إلى الهروب كحل أسلم، ومن ثم لم يضيف تحول سبع، وهو على هذا الحال من الضعف، إلى الإسلام حضوراً قوياً يحقق آثاراً إيجابية، وإن كان ذلك قد صيغ من كيوان، كما أشرت سابقاً، كعلامة على إخفاق أيديولوجيتين، الأولى اشتراكية أثبتت فشلها، والثانية إسلامية تحاول أن تثبت قوتها ضمن واقع متردٍ، ما يعني أن الرواية هي دعوة للمراجعة.

3- البطل اللامنتمي سياسياً:

رواية "وجوه في درب الآلام"⁽²⁾:

تتجاوز في شخصية عبد القادر، بطل رواية "وجوه في درب الآلام" ثنائية الإنسان والمناضل، فيقدر ما يحاول الكاتب إثبات صفة النضال لهذا البطل بقدر ما يظهر بوضوح تفاصيل إنسانيته، فلا يستطيع قارئ النص، فور الانتهاء من قراءته، إلا أن يتحقق من أن وضع فلسطين الاستثنائي هو ما أعطى عبد القادر، سمة استثنائية وسمته بطابع النضال، شاء ذلك أم أبى، إلى جانب عاديته.

يُحكَم على عبد القادر بالسجن مدة ست سنوات، القاضي "نطق بالحكم كأنه يبصق من فمه مخاطاً وصرخ:-"عبد القادر.. ست سنوات مع النفاذ"⁽³⁾، ولا نتيقن من صدق التهمة التي ألصقت به، وتتمثل بمشاركته في أحداث الثاني من أيلول حيث جرح فيها ثلاثة جنود، يقول عبد القادر: "لم يغفل التحقيق معي جوانب أخرى أقل أهمية من قبيل الإنتماء إلى حركة مقاومة

⁽¹⁾ أحمد، صالح: سهيل كيوان في المفقود رقم (2000)، مجلة صوت الحق والحرية، الثالث والعشرون من حزيران، عام 2000، ص7.

⁽²⁾ البطران، مشهور: وجوه في درب الآلام، بيت لحم-دار البيان، د.ت.

⁽³⁾ السابق، ص76.

والتحريض وتوزيع البيانات وطبيعة نشاطاتي في الجامعة"⁽¹⁾، ولكن عبد القادر الذي يسرد في الفصل الأول المعنون بـ"الوجوه" بضمير المتكلم، والسارد كلي المعرفة الذي يقص عن عبد القادر بضمير الغائب في الفصل الثاني المعنون بـ"درب الآلام" لا يخبرنا بطبيعة ذلك التنظيم أو تلك الحركة، بل على العكس من ذلك، ينفي عبد القادر انتماءه إلى أي تنظيم حين يسأله الشيخ ياسين - شاويش الغرفة - حتى قبل أن يتشكك بمن في تلك الغرفة وبمن هم فيها ويدرك أنها المكان الخطأ، "في الحقيقة ليس لي أي تجربة سابقة في التنظيمات.. وأرغب أن أكون مستقلاً"⁽²⁾، يقول عبد القادر، وحين يتحدث عن سنته الجامعية الرابعة، حيث يدور حديثه حول شاب يزهو بتلميحات الصبايا المعجبات، تكمن أحلامه في بيت متواضع، وحديقة صغيرة، وزوجة غيرة.. وأولاد أذكاء، حتى حبه للوطن لا يتعدى حب "الملايين من المعذبين في هذه الأرض"⁽³⁾.

تشكل فاطمة عالم عبد القادر طيفاً وحقيقة، كانت تأتيه عبر الحلم في منامه لتطير به بعيداً عن عفونة مستنقعات "المسكوبية"⁽⁴⁾، وتزوره في سجنه، وتصله رسائلها فتكون بمثابة المضاد الحيوي الذي يعطيه المناعة لتجاوز محن كثيرة⁽⁵⁾، ولم يبرح وجهها الجميل ذاكرته وهو يعدّ أيام السجن الطويلة القاسية، فيخط على الجدار شرطة بظفره بانتظار صباح اليوم التالي⁽⁶⁾، تتقاسم فاطمة الحضور، عبر النص، بين الحقيقة والحلم، فيكمل جزؤها الحقيقي جزءها الطيفي، لتتوزع في النهاية بين الحقيقة والرمز، فحين تبوء محاولات عبد القادر في استرجاعها بالفشل، بعد رحيلها إلى غزة، ولا تسعفه في ذلك الاتفاقات التفاوضية، يصبح رحيله نحوها حلاً بعيداً عن سعاد، المرأة التي مثّلت له شهوة الجسد، الجانب المادي النقيض، "سمع صوت سعاد دون أن يراها، كان صوتها معذباً يختلج مع رطوبة الليل، نادته أكثر من مرة، لكنه صمّ أذنيه مطرقاً

(1) السابق، ص 17.

(2) السابق، ص 67.

(3) السابق، ص 9.

(4) السابق، ص 43.

(5) السابق، ص 115.

(6) السابق، ص 4.

في نفس الوقت إلى صوت اليقين - صوت فاطمة - القادم من بدايات البحر مع رياح بحر غزة⁽¹⁾.

كانت سعاد قد دعتة إلى أن يتمثل تجربة خضر شلبي، فتعلو مراتبه مثلما اعتلت مراتب الأخير، حين يجد له موطيء قدم في إحدى الوزارات، دعتة إلى أن ينسى الماضي ويدوس عليه، وضعتة في مواجهة صورته في المرأة، ليرى "نفسه واهناً ضعيفاً وجهه أصفر ذابلاً لائذاً [هكذا] تحت شعر منتش"⁽²⁾، ذكرته أنها تغلق بابها بعد الواحدة، "رد عليها دون أن ينظر خلفه يمكنك أن تغلقه من الآن"⁽³⁾.

تلك النهاية الايجابية لعبد القادر، وقد تراوحت مواقفه سابقاً بين اليأس والخذلان والسلبية والتناقض والانزواء⁽⁴⁾، لم يكن لينتهي إليها وحده، لقد توافق الأحياء والأموات على دفعه بذلك الاتجاه، وقد استجاب لذلك الدفع، وهو يدرك زيف الواقع ويفجعه تغييره بعد خروجه من السجن؛ صوت رؤوف المنبعث من تحت التراب يستحثه على المضي، ففي الحياة "مهما كانت قذرة- أشياء كثيرة تستأهل أن تعيش من أجلها"⁽⁵⁾، وحين يلتقي بسعيد الأعرج وبعض رفاق سجنه، فتتشابه الوجوه بمسحة الغضب التي تعلوها "غضب على كل شيء"⁽⁶⁾، يجيب سعيد عبد القادر حين يسأله عن الوجهة التي ينبغي أن يسلكها: "إلى الجحيم.. المهم أن لا تتوقف أو تنتظر إلى

(1) السابق، ص 156.

(2) السابق، ص 154-155.

(3) السابق، ص 155.

(4) من الأدلة على تناقض عبد القادر رفضه لواقع (أوسلو) والاتفاقات التفاوضية، وترحيبه في ذات الوقت لوجود حنان عشراوي، أحد أساتذته في الوفد الفلسطيني المفاوض، ينظر: الرواية ص 104، ومن مظاهر سلبية عدم اتخاذه موقفاً إيجابياً من قضية المعتقلين التي اشترطت إسرائيل، بحسب الملفات التفاوضية، توقيعهم على وثيقة تفيد عدم اقترافهم لأية أعمال تحريض ضد إسرائيل، ينظر: الرواية ص 115، ورغم أن السجناء انقسموا بين مؤيد ومعارض فإن "الوحيد الذي ظل محايداً تجاه هذه القضية هو عبد القادر، ذلك أنه لم يبق على انتهاء محكوميته أقل من ثلاثة أشهر"، ينظر: الرواية ص 116-117، وإن كانت منجزات مدريد فيما يتعلق بالأسرى قد قادتة إلى مزيد من الإحباط والتردي. ينظر: الرواية، ص 106، ومن المظاهر السلبية تلك أيضاً أنه كان فيما يتعلق بحرب الخليج يعتمد على استقراءات رفيقه صادق عبد المجيد للحدث دون أن يكون له موقف محدد وواضح، بل، على حد تعبيره "كانت فترة قاسية لذت فيها بالصمت أغلب الأحيان"، ينظر: الرواية ص 83.

(5) السابق، ص 152.

(6) السابق، ص 156.

الخلف"⁽¹⁾، كان عبد القادر حينها، كتعبير عن رفضه ل(أوسلو) ومنجزاته، قد اعتلى أحد الأسود التي دشنت، وسط ساحة المنارة في رام الله، كمظهر من مظاهر الاستقلال، "وفتح جرار سرواله مطلقاً العنان لشلال البول الدافق"⁽²⁾، وكان ذلك أيضاً، استجابة لحلم "قديم أتعبه أيام صباه: حيث كان يرى نفسه وحيداً في غابة موحشة ومن حوله الأسود تزار وكان يفيق من نومه وقد بلل فراشه"⁽³⁾.

نتحسس في شخصية عبد القادر حين يتعاضد هذا الحلم/ الحقيقة مع نبوءة عرافة بدوية، أمسكت كفه ذات يوم وهو برفقة والده الذي عمل بائعاً متجولاً في أسواق القدس وقد "نظرت إلى وجهه الصغير وقالت "دربك طويل ومليء بالأشواك"⁽⁴⁾، نتحسس من خلال ذلك التعاضد بين الحلم والحقيقة والنبوءة أبعداً لمسيرة شعب، وكأن عبد القادر ليس فرداً بقدر ما هو جماعة تعذبت بفعل النكبة وزمن الاحتلال، وتواصل عذابها، زمن السلام؛ كان حاجز الرام الإسرائيلي أول ما قابل عبد القادر على مشارف رام الله بعد خروجه من السجن، ففار باطنه بالأسئلة والظنون: "ما الذي تغير بعد أوسلو؟، أين مظاهر الاستقلال؟"⁽⁵⁾، ذلك السلام بات حاجزاً أقوى من السجن وأكثر حيلولة دون رؤية فاطمة، يعلق صديقه حسين جمال - الشاعر - حين يعلم بأن خطيبته في غزة، وهو في الضفة "في هذه المرة ستنظر أطول مما تتصور، لو كانت خطيبتك في استراليا لكان أمر عودتها أسهل بكثير"⁽⁶⁾، وكان آخر قد قال له في السابق: "كان أسهل عليك لقاءها [هكذا] وأنت في السجن"⁽⁷⁾.

ولم تقف فداحة الواقع عند هذا الحد، بل امتدت لتشمل واقع الثقافة، كما يخبره صديقه الشاعر، بعد أن غزت الثقافة الاستهلاكية البيوت، فتفوقت المجالات الصفراء على المجالات

(1) السابق، ص 156.

(2) نفسه.

(3) السابق، ص 145-146.

(4) السابق، ص 121.

(5) نفسه.

(6) السابق، ص 149.

(7) السابق، ص 135.

الثقافية ذات القيمة⁽¹⁾، وغابت ملامح الحياة والأشخاص الذين ألفهم في المخيم؛ غاب المسحراتي الأعمى، مات بطلقة أنته من برج الحراسة، وكذلك "حليمة الزرقاء" التي كان يخشاها أهل المخيم لاعتقادهم بقدراتها الخارقة، ومات الزّجال "حمدي البستنجي" بعد أن فقد جمهوره، ولم يعد أحد يرغب سماع تراويده الحزينة⁽²⁾، وأقيمت على أنقاض بيت فاطمة "قاعة بلياردو"، حتى رام الله التي أحبها وأحبته، فاكتشف في دروبها الصغيرة ومقاهيها العامرة شبابه، اعتلت مبانيها وازدادت وحشة، كل ذلك جعله يوقن أن شيئاً ما يحدث بالخطأ، فيدرك، وقد أيقن ذلك، "كم هو بائس وحزين"⁽³⁾.

لكن ذلك الواقع الذي دفعه إلى صدر سعاد، كسبيل لاسترجاع عافيته وصفاء ذهنه، لم يضعفه أمام خضر شلبي، الصديق القديم والمتسلق الجديد، حين قدّم له، هذا الأخير، عرضاً بتأمين عودة فاطمة من جهة وتوظيفه في إحدى الوزارات من جهة ثانية، وحين سئل عبد القادر عن رأيه بالمشروع الذي تنوي تقديمه شخصيات إسرائيلية وفلسطينية، على رأس الأخيرة خضر شلبي، حول ثقافة السلام وعن إمكانية صياغة منهاج في المدارس الفلسطينية حول تربية السلام⁽⁴⁾، كان رأي عبد القادر واضحاً، "أفكار سامية لا تولد إلا في المكاتب المكيفة.. إنكم تتحدثون عن التربية من أجل السلام والديمقراطية في حين أن المدن الفلسطينية مطوقة بالحواجز الإسرائيلية"⁽⁵⁾.

ولم يرَ عبد القادر في خضر سوى انتهازي اتخذ من التطبيع، في عهد السلطة، طريقاً معبداً للثراء، وإن كان ذلك على حساب شعبه⁽⁶⁾.

(1) السابق، ص 148.

(2) السابق، ص 128-129.

(3) السابق، ص 129.

(4) السابق، ص 140.

(5) السابق، ص 141.

(6) نفسه.

وفي محاولة للإلمام بتفاصيل شخصية عبد القادر، باعتبارها شخصية رئيسة في رواية "وجوه.."، فإنه، إذا كان، كما وصفه البطران، "موزع القلب بين الحب والسياسة"⁽¹⁾، فهو، أيضاً، قد حاول أن يلم بصنوف الثقافة في الأدب والموسيقى لاسيما الروسي ما يشي ببسارية لم يجهر بها النص، وإن كانت تلك الثقافة لم تسعفه كثيراً في أن يكون ذا رؤى واسعة وتحليلات عميقة في السياسة والحب على غرار رفيقيه، صادق عبد المجيد وسعيد الأعرج⁽²⁾.

(1) السابق، ص 123.

(2) قرأ عبد القادر محمود درويش، ونزار قباني، و(مكسيم جورجي)، و(لوركا)، و(نيكولاي غوغول)، و(ت.س. إليوت)، في الأدب، ويبدو أنه كان مطلعاً أيضاً في مجال الموسيقى على أعمال الموسيقيين الكلاسيكيين أمثال (تشايكوفسكي) و(موزارت) و(باخ).

الفصل الثالث

البطل اللاتاريخي:

1- البطل الشعبي

2- البطل المرأة/ الأرض

3- البطل المقاوم

يتميّز الفن الروائي عن فنيّ القصة القصيرة والشعر بأنه بحاجة إلى فترة زمنية أطول، يتم خلالها وعي للمرحلة التاريخية التي يتناولها الكاتب، ومن ثمّ تقدير منجزات تلك المرحلة بما لها من إيجابيات وسلبيات؛ فالفن الروائي ليست لديه قدرة التجاوب الآني مع ما يحدث أو يجري، وهو في الوقت نفسه ليس تأريخاً، وإنما هو استلهم، في بعض أوجهه، للتاريخ، من خلال إعادة صياغة ذلك التاريخ بشكل فني يعيد فهم الماضي في ضوء الحاضر، واستناداً إلى ذلك فإنّ ثمة اختلافاً بين رواية تاريخية تتخذ التاريخ مادة بحث لها ويطلب من كاتبها التزام الصدق وتقصّي أوجه الحقيقة، وبين رواية غير تاريخية تستمد مادتها من التاريخ، وربما اتخذت ذلك التاريخ إطاراً يعيد الروائي، من خلاله، فهم الأحداث الماضية⁽¹⁾، وفي الرواية اللاتاريخية يتسنى للقارئ والدارس معاً فرصة المقارنة بين زمنين، زمن كتابي وزمن روائي، قد يكون البون بينهما شاسعاً، وفي هذا النوع من الرواية، أيضاً، يظهر بطل اتخذت الدراسة له مصطلح "البطل اللاتاريخي" انسجماً مع مفهوم الرواية اللاتاريخية من جهة، ومن جهة ثانية تأثراً بمفهوم "البطل اللاتاريخي" الذي قدمه أفنان القاسم واصفاً إيّاه بـ "البطل المثالي" العابر "للمراحل"⁽²⁾.

وفيما يتعلق بالرواية الفلسطينية المدروسة هنا فإن أكثر من نص تناول أحداثاً تقع وأبطالاً يعايشون فترات زمنية سابقة لاسيما فترة احتلال عام 1948، واحتلال 1967.

وربما لتلك العودة علاقة بمعطيات المرحلة الحالية ومتطلباتها وشروطها الاجتماعية والسياسية، وما لتلك المعطيات والمتطلبات والشروط من دلالات محبطة تتاغمت مع ماضٍ مشابه، وقد يكون ذلك الارتداد محاولة لاستعادة الحس المقاوم، لاسيما بعد انطلاق المقاومة في العام 1965 وما بعده، وهو الحس الذي افتقدته مرحلة (أوسلو)، وربما، أخيراً، هي عودة غايتها تقديم فهم آخر لحدث تمّ وانتهى، ولم يقدر روائيو تلك الفترة المبكرة ومتفوقوها، وحتى أناسها العاديون على فهمه فهماً تاماً وواعياً في حينه، فالى الآن مازال المرء يحس بعجزه عن استيعاب فقدان الأرض وضياع الوطن وتشرد الآلاف خارج أرضهم.

(1) عاكشة، رمزي: قمر في بيت دراس، من كتاب: مقاربات نقدية حول أدب عبد الله تايه في القصة والرواية، جمع وإعداد: عثمان خالد أبو جحجوح، مراجعة وتنقيح: نبيل خالد أبو علي، فلسطين-بيت الشعر، 2002، ص167.

(2) القاسم: عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، ص28.

في ضوء ذلك حاولت الدراسة الوقوف عند بعض هذه النصوص التي عادت إلى أزمنة ماضية من خلال عرض لبعض نماذج البطولة التي قدمتها:

1- البطل الشعبي:

رواية "شهاب"⁽¹⁾:

في رواية "شهاب" يترد الكاتب إلى فترة الانتداب البريطاني، وربما كان لذلك دوره في تقديم بطل مشابه لأبطال قدمتهم نصوص روائية صادرة في فترة متقدمة من رحلة الأدب الفلسطيني، أبطال يخسرون أرضهم لقاء علاقات جنسية قد تربطهم بفتيات يهوديات أو عربيات⁽²⁾، وكان شهاب قد خسر أرضه بطريقة مشابهة نتيجة علاقته ب(شوش) المحامية اليهودية ذات الأصل الأمريكي، وعلاقته بالمحامية سعاد الصيداوي، وهي علاقات مدروسة عموماً خطط لها المحامي مراد الذي تعرف إليه شهاب في دائرة الأراضي، وإن حاول شهاب إظهار تلك العلاقة على أنها علاقة إنسانية، نافياً أن يكون هدفها الاستغلال أو الحصول على الأرض نتيجة التعاون مع الانجليز أو اليهود.

وربما يفسر الزمن الروائي أيضاً بروز شهاب في صورة البطل الشعبي الذي حفل ببطولة ذات أبعاد ملحمة تركت آثارها على المحيطين به، مثلما استمدت دعامتها منهم، فسذاجة أهل الیسيرة هیأت الظروف لظهور شهاب بطلاً عدّه أهلها علامة "یحكى عنه في الأمثال وفي القصص الشعبية كما یحكى عن "الزیر سالم" و"حیدون" و"خشیبون" و"نص نصیص"⁽³⁾، فقدّمه الكاتب على أنه شخصية غريبة تتأقّل وروی قصتها أهل الیسيرة وأهل القرى المجاورة رجالاً ونساءً، أطفالاً وشباباً وعجائز، وهي الشخصية التي أحبها أهل الیسيرة لجمالها وكرهوها للسبب

⁽¹⁾ صافي، صافي: شهاب، القدس- اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2001.

⁽²⁾ كما يظهر، مثلاً، في رواية الملاك والسمسار لمحمد عزة دروزة.

⁽³⁾ الرواية، ص32.

ذاته⁽¹⁾، فكانت له من الكرامات ما جعل أهل اليسيرة يتيمنون بابتسامته ويتشاعمون لغضبه⁽²⁾، ويلجؤون إلى "ستهم" اليسيرة كي تحقق رضاه عليهم، ولم يظهر شهاب في صورة القوي قوة بدنية إلا أن والدته لم تخش عليه من الضباع والأفاعي التي كثرت في اليسيرة، فقد كان يروّض تلك الأفاعي، شاهده أهل اليسيرة وهو يلف أفعى حول عنقه، وكانت فراخ الأفاعي تراقصه وتداعبه، وهو يفعل ذلك معها أيضاً، كان يعبث بجحورها ويلتقط أثوابها القديمة ويفركها بيديه ويدهن بها وجهه وجسده، ولم يكن أحد يجرؤ على الاقتراب من أفعى كبيرة تعيش في سقيفة "الحاج مسعود" سوى شهاب وأمه⁽³⁾.

وعلى الرغم من أن شهاب لم يفكر إلا بنفسه⁽⁴⁾، وهذا ما يتنافى مع طبيعة البطل الشعبي الذي يتسم بأنه ابن الجماعة يعمل لها ويعيش بها، إلا أنه نال حب أهل اليسيرة؛ لأنه كان يزورهم في بيوتهم على اختلاف تركيباتهم الحائلية، وكانت البركة تحل بالبيت الذي يزوره شهاب⁽⁵⁾، وبذلك تمثلت البطولة الشعبية في شخصيته، فقد جسد معاني النجاح والشهرة والثراء والسلطان و"كان فوق الفشل، وفوق الفقر، وفوق الحياة المغمورة"⁽⁶⁾، وارتسم في أذهان أهل اليسيرة بوسامة وجهه وطول قامته وبياض بشرته، وشعره الأشقر، فعندما عاد بعد غياب ستة أيام في المدينة، ورغم أنه عاد شهاب آخر لا يعرفونه، فإنهم استقبلوه كما يليق بشهاب الذي أحبوه، فخرج أهل اليسيرة لاستقباله، حتى الحيوانات، الأغنام والأبقار والحمر والأحصنة فعلت ذلك⁽⁷⁾، كما أعلنت القرى المجاورة عن عودته على أسطح الجوامع والعلالي⁽⁸⁾.

تلك البطولة الشعبية التي منحها أهل اليسيرة لشهاب تمحورت أيضاً حول كونه شخصية شهوانية محكومة، استناداً لفلسفة صاحبها، إلى عاملين: الغذاء والجنس، وهما العاملان اللذان

(1) السابق، ص 24.

(2) السابق، ص 25.

(3) السابق، ص 26.

(4) السابق، ص 32.

(5) السابق، ص 34.

(6) نفسه.

(7) السابق، ص 3-4.

(8) السابق، ص 10.

يرى شهاب أنهما يحددان تاريخ الإنسان ويسيرانه، ويجعلان للحياة طعماً من جهة ويحولانها إلى صراع من جهة ثانية⁽¹⁾، ومن ثم كانت شخصيته وبصورة واضحة انعكاساً لشخصية أدبية تراثية اتخذت فلسفة مشابهة، وهي شخصية طرفة بن العبد، الشاعر الجاهلي؛ ففلسفة شهاب التي أخذها عن أستاذه حيث درس في المدينة، على عكس ما فعل أقرانه الذين درسوا في الكتاتيب، تقوم على أنه لا مجال لكبح رغبات الجسد أمام حياة تأتي دون إنذار وتولي بنفس السرعة، يستوي الجميع أمام بدايتها ونهايتها، فيصبح الناس أمام هاتين الحقيقتين سواسية، وعلى ذلك كان شهاب يقول: "إذا كانت هذه هي الحياة فلماذا لا نحيها كما يجب؟!"⁽²⁾.

وربما استندت تلك الفلسفة إلى تكوين شهاب البيولوجي أولاً، فقد كان جميلاً، وقد أحبه أهل الیسيرة لهذا، وفي ذلك قال الضبع "في نفسه أن شهاب ليس هو الوجه الحقيقي للیسيرة، بل هو وجه جمالها أمام المدينة وأمام أهالي القرى الأخرى"⁽³⁾، وكان حب النساء فيه غريزة برّرت علاقته بالمدينة التي أحبها لنسائها وضجتها وترفها⁽⁴⁾، ولذلك، عندما ذهب إلى المدينة، كما يقول: "كنت أتوق لبنات المدينة كما كنت أتوق للحصول على "قوشان" لأرضي"⁽⁵⁾، ولم يمل والده للثورة، بل كان تاجراً ومالكاً للأرض، وسار شهاب على خطى والده وزاد عليها بأنه ورث فقط ولم يفلح الأرض ولم يعمل بالتجارة، عدا أصل شهاب المشكوك فيه، ما يؤكد اتخاذه سمة البطل الشعبي الذي يُجهل أصله في الغالب؛ فقد تناقل أهل الیسيرة علاقات والدته التي عرفت ب(المقرقة) و(المغناجة) مع جنود إنجليز التفتهم تحت كثة الیسيرة، فتناوبوا عليها الواحد تلو الآخر، واعتادت الذهاب إلى هناك للقاءهم، إلا أن تلك القصة لم تؤثر على نظرة أهل الیسيرة له، بل تناقلوها وكأنها جزء من تاريخه الذي يحتفلون به، وربما لذلك السبب رأت (شوش) في

⁽¹⁾ السابق، ص 31.

⁽²⁾ السابق، ص 28، وفلسفة شهاب هذه تكاد تتطابق مع قول طرفة في معلقته:

أَلَا أَيُّهَا الزَّاجِرِيُّ أَحْضِرْ الْوَعَى وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلَدِي
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أَبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

ينظر: الشنقيطي، الأمين: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، بيروت-دار الكتاب العربي، 1985، ص 46.

⁽³⁾ الرواية، ص 64.

⁽⁴⁾ السابق، ص 50.

⁽⁵⁾ السابق، ص 52.

شهاب شهباً من الانجليز، أما العامل الثاني فهو ولادته في أسرة ثرية تمتلك الأراضي وتتاجر بالأقمشة؛ لذا لم يمثل عفة الیسيرة أو عنفها بقدر ما مثّل جمالها⁽¹⁾.

وربما كان لذلك الطابع الشعبي دوره في إظهار شخصية شهاب في صور متعددة الجوانب، بحيث تتقاطع مع شخصيات أدبية ودينية، مثلما تقاطعت مع شخصيات شعبية، إذ لا يختلف في تتبعه لبنات الیسيرة وتغزله بجمال شعرهن أو عيونهن أو خصورهن، وهو غزل أحبته الصبايا والعجائز التي حظيت منه بنصيب، لا يختلف عن عمر بن أبي ربيعة الذي اشتهر بغزله الصريح وروي عنه ملاحقته للنساء، حتى في رحلات الحج، وتقرب شخصية شهاب، أيضاً، من إحدى الشخصيات الروائية العربية، وهي شخصية مصطفى سعيد، والكاتب يؤكد على أن شهاب يمثل رمز القوة الجنسية لأهل الیسيرة، إلى جانب القوة البدنية التي يمثلها الضبع، لذا اعتبره أهل الیسيرة جزءاً من معركتهم مع أهل المدينة؛ فهو القادر على غزوها والتأثر من أهلها الذين وسموا أهل الیسيرة بالسذاجة، وذلك من خلال علاقة شهاب بنساء المدينة، لقد سافر شهاب من القرية إلى المدينة مثلما ارتحل مصطفى سعيد بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، من الجنوب إلى الشمال ليغزو الغرب بذكورته، فأقام علاقات نسوية كانت لصالح فكرته، إلا أن (جين موريس) أفشلت مخططه في نهاية الأمر فارتد إلى بلاده فاشلاً، وفشل شهاب كذلك في رحلته إلى المدينة، بل وتعرض للاغتصاب، على عكس ما كان يطمح إليه أهل الیسيرة، ففرروا حرقه والتخلص منه لأنه أخفق في تحقيق ما أرادوه؛ لم يحضر "القوشان" ولم ينتصر على أهل المدينة.

ويذهب الكاتب بشخصية شهاب مدى أوسع حين يجعله، في جماله، صورة أخرى للنبي يوسف عليه السلام، فيعيد من خلال قصته مع نساء المدينة قصة النبي يوسف عليه السلام مع زوج العزيز وصديقاتها، إذ يتلخص خوف أهل المدينة من شهاب، حين اشتكوا أمره إلى الحاج

(1) السابق، ص 64.

مسعود، في أن تراه نساؤهم فيعشقته ويرأودنه عن نفسه وربما فعلن⁽¹⁾.

على أن شخصية شهاب، وبسبب علاقاته النسوية في المدينة وب(شوش) تحديداً، قد اتخذت أبعاداً جديدة بعضها سلبي، إذ أفقدته علاقته ب(شوش) انزانه، ولم تساعده هذه المرأة في الحصول على القوشان⁽²⁾، واستولى عليه شعور بأنه شخص ممزق، فهو "ابن اليسيرة، وابن غيرها في الوقت نفسه"⁽³⁾، لكنه يوماً بعد يوم أصبح أكثر وعياً بما يقول، وبات أكثر تفهماً لما يُسأل "فالحديث في اليسيرة غيره خارجها، الكلمات لا تعني نفس المعاني، والجمال لا تحمل المعنى المقصود، وهكذا يقول شهاب: "صرت وأنا أجالس"شوش" أنظر إلى اليسيرة من خارجها، وأنظر أيضاً إلى نفسي من خارجها، بت شخصاً آخر حتى عندما أعود إلى اليسيرة"⁽⁴⁾، ومن ثم تصبح المدينة ذات دلالة إيجابية أخرجت شهاب من تقوقعه في اليسيرة حيث لبس ثوب البطل الشعبي الذي ما لبثت المدينة أن نزعت عنه، فأتخذت علاقته بها، بعداً سلبياً، فاتهم بسبب علاقته بسعاد الصيدوي وتردده على بيتها ب"المتعاون" و"العميل" و"الداشر"، وقد حاول الكاتب تعميق ذلك التحول السلبي لبطله الذي ابتدأ بنسبه المشكوك فيه، لينفتح النص في نهايته، وعلى الرغم من أن الكاتب أكد موت شهاب أثناء السرد، على صورة إنقاذه كما يحدث عادة في القصص الشعبي، حيث يتم إنقاذ البطل عن طريق تدخل قوى خارجية، ما يعني انتصاره على خصومه في نهاية الأمر "وهي الصفة التي يتمتع بها أبطال الملاحم في الشرق والغرب، وهي الخاصية التي تحسم "المعركة" بين البطل الشعبي وغيره من فرسان الجانب المناويء له سواء كان قبيلة أخرى أو وطناً آخر يجسد معنى "الشر" دائماً لأن البطل الملحمي ينتصر لمعنى "الخير" دائماً"⁽⁵⁾، إلا أن الاختلاف في حالة شهاب يتمثل في أنه لا يجسد معنى الخير من جهة، وأن القوة التي تتفقه قوة الانجليز ما يؤكد الدلالة السلبية لهذه الشخصية؛ "اقتحم الجنود الساحة. صعدوا درجات

(1) السابق، ص78.

(2) السابق، ص52.

(3) نفسه.

(4) السابق، ص51-52.

(5) شكري: أدب المقاومة، ص58.

العية. اقتحموا المضافة. حملوا شهاب، وراحوا خارج القرية، والواوي يركض وراءهم، ولوحظت أفعى السقيفة وصغارها تلحق بهم⁽¹⁾.

2- البطل المرأة/ الأرض:

رواية "الدمية والظلال"⁽²⁾ :

من خلال شخصية سلمى يعرض الكاتب أحمد سليمان صورة حقيقية لواقع المرأة الفلسطينية في فترة متقدمة من حياة الشعب الفلسطيني، يعود الكاتب إلى فترة نهاية الانتداب البريطاني من جهة، وبداية تكريس الوجود الحقيقي للإحتلال الإسرائيلي في الأراضي المحتلة في العام 1948 من جهة ثانية، وتلك الصورة على حقيقتها فإنها تعرض جانباً من ذلك الواقع الذي قد يقدّم فيه كاتب آخر المرأة/ الأم، أو المرأة/ المقاومة، أو المرأة المتشبثة بأرضها أو العاملة فيها، إلا أنه يعرض، وبكثير من الصدق والوضوح، القمع الذي تتعرض له في ظروف يعمّ فيها الجهل والفقر وتفرض العادات والتقاليد في الواقع قانونها، ومن ثمّ يشهد القارئ إسقاطات ذلك الواقع بكل تجلياته لتصبح الأنوثة، في ضوءه، في حد ذاتها عاراً أو عيباً، وتبرّر على أنها قدر، ويُستشف بسهولة، من خلال ردة فعل الأب على بلوغ سلمى، عندما تأتيها حالة الحيض الأولى، بأنه قدر سيء؛ فعندما تصحو من غيبوبتها وتفتح عينيها تكون ردة فعل والدها بأن "وقف سريعاً كالملسوع، قال إنه سيذهب إلى الأرض ليفحص الزيتون، وسار دون أن يلتفت إلى الوراء"⁽³⁾، وامتعض وهو يراها تخطو في جوف الليل ب"نجاستها"، فوق رأس أخيها، كان قلقه مرتبطاً بخوفه على الولد؛ وهو توأم سلمى الذي تطمئن زوجته بشأنه⁽⁴⁾.

لا تتجو سلمى، أيضاً، من سوء معاملة والدتها التي هي في حد ذاتها، إسقاط لمفاهيم المجتمع وطريقة تعامله مع المرأة، فتفترض الأم أن بلوغ سلمى الثانية عشرة يؤهلها لأن تكون مثل الأخريات، تؤدي واجبات البيت، ما دام للأخريات من أمثالها أولاد يتراكمون بين

⁽¹⁾ الرواية، ص 92.

⁽²⁾ سليمان، أحمد: الدمية والظلال، عكا-مؤسسة الأسوار، 1999.

⁽³⁾ السابق، ص 6.

⁽⁴⁾ السابق، ص 8.

أفخاذهن⁽¹⁾، فبلوغها يعني أنها أصبحت امرأة، و"المرأة كالنحلة لا تستريح.. هذا قدرها" تقول الأم، أما الأب فيستمر بتجاهلها ويسأل عن توأمها وينام⁽²⁾.

ما يلفت النظر في شخصية سلمى ردود فعلها السلبية إزاء كل ما يحدث، مثلما كانت ردود فعل الفلسطينيين والعرب بعامة مقابل أحداث أشمل مازالت إلى الآن تفرض سطوتها، وهي بذلك لا تختلف عن والدتها التي لا تملك إلا التسليم، بل والتغاضي عن خيانة زوجها معتبرة قدر النساء أن يكنَّ صماً بكماً⁽³⁾؛ فسلمى تُوبخ ولا تعلق، تُضرب فلا تصيح أو تبكي، تُؤمر فتطيع، تشهد جريمة اغتصاب المستر (هيلمان)، الذي يعني اسمه رجل الجحيم، لوالدتها، ثم كيف تقتل تلك الأم نفسها في حفرة ذبح الدجاج فلا تصرخ، فقط تسيل على خدها دموع ساخنة بلا صوت، كانت قد شهدت تحول لون وجه والدتها الأصفر إلى أبيض مقرّر، وسكون حركتها عندما التقت عيناها، "ومن عينيها الساكنة في عيني سال دمع بارد"⁽⁴⁾، تقول سلمى ذلك وتكتفي به.

تبيح تلك السلبية التي لا تخرج تصرفات سلمى عن نطاقها، إلا في صفحات الرواية الأخيرة، فيفسّر الخروج على أنه ثورة أو تمرد أو محاولة خلاص، تبيح اعتبار الدمية التي تطل كعتبة للرواية، مع ظلال حوادث القمع التي تتعرض لها سلمى، موازياً فنياً لسلمى، الشخصية الرئيسية التي تؤدي دور الراوي المشارك في النص، وهي الدمية التي يحضرها عمها، الرجل الوحيد الذي يخالف جنس الرجال في الرواية بلطفه، ووسامته، ونظافة ملابسه ورائحة عطره الطيبة، وكأن حضوره يدعم المقولة الدارجة بأنه الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، وتشارك الدمية الشخصية الرئيسية دور الشاهد على جريمتي اغتصاب الأم واغتصاب كريمة من يهوديين يظهران كظلين سرعان ما يختفيان، وباختفائهما تختفي كريمة بعد احتلال السميرية، ويتصاحب ضياع الدمية مع ضياع الأرض والالتجاء إلى عكا التي تستسلم هي الأخرى، وكأن ضياع تلك الدمية، رغم مجاورته لضياع الأرض، بات ضرورياً كي تبدأ سلمى طريقاً يبدو مختلفاً نوعاً ما؛

(1) السابق، ص5.

(2) السابق، ص7.

(3) السابق، ص11.

(4) السابق، ص31.

إذ تتغير معاملة الأب لها، وتختزل تلك المعاملة حالة من العطف تساندها معاملة الجارة الصماء التي تصبح زوجة الأب بعد أن كانت ضحيته، وهي معاملة فيها كثير من الأمومة التي افتقدتها سلمى مع والدتها، وحضور ابن الجارة الصماء حضوراً أخوياً لا سيداً تعمل على خدمته كما كان يشكل حضور توأمها، إلى جانب تحول سلمى إلى امرأة عاملة، لاقطة برتقال عند الخواجا (بنيامين)، وتحت إمرة أجيره الفورمان عوض الله.

وتنتهي سلمى بعد أن تغادرها دميته إلى فتاة راغبة في الانعتاق، تحتج وتعضب وتثور في وجه الفورمان عوض الله الذي كان شاهداً، دون حراك، على اغتصاب (بنيامين) لها، تستفز عوض الله وتتحداه بعد أن تتوجه طاقة سخطه إليها بدلاً من أن تتوجه إلى (بنيامين) الذي اغتصب امرأة أظهر عوض الله أنه أحبها، وسلبه هذا ال (بنيامين) أرضه وحوله إلى أجير فيها.

يتوقع القاريء أن يكون فعل القتل موجهاً ل (بنيامين)، أو أن تقتل سلمى نفسها مثلما فعلت أمها جرياً وراء الخلاص وغسل العار، لكن ما يحدث في النهاية، حين تقتل سلمى عوض الله، يفاجيء القاريء، ويفرض عليه إعادة ترتيب رؤاه بما ينسجم مع اعتبار اغتصاب المرأة في الرواية موازياً فنياً لاغتصاب الأرض، فالمرأة يشارك في اغتصابها الفلسطيني والانجليزي واليهودي، وكذلك الأرض يساهم الفلسطينيون والعرب في ضياعها، ويمهد الانجليز لذلك، ومن ثم تصبح مشاركة هؤلاء وأولئك، لا تقل فداحة عن الخطر الحقيقي المتمثل بالاحتلال اليهودي ذاته.

إلا أن اغتصاب سلمى يشكل حالة جامعة تستثير واقعي اغتصاب الأم وكريمة، دون أن تحضر حالة اغتصاب الجارة الصماء، وكأن الكاتب يرمي من وراء ذلك إلى تبرئة الفلسطيني من جريمة ضياع الأرض والعرض، فنستمع لسلمى تقول بعد اغتصابها: "أشحت بوجهي نحو جذوع الشجر أراقبها لأفهم إن كانت الجذور أو الأشجار تراقبني.. لكني رأيت عيون أُمي تنظر

إلي.. ودموع كريمة تسيل بغزارة تغسل جذور الشجر⁽¹⁾، فالأب يرتق ما كان قد مزقة بدءاً باغتصابه تلك الصماء فيتزوجها تأسيساً لمسامحة وتبرئة تأتي لاحقاً.

لقد تمثلت سلمى الأنوثة، منذ طفولتها، على أنها قدر وعار، فتشكلت في صورة إيسار، ولذلك فإن اغتصابها، رغم أنه يشكل سجنًا جديدًا، يجعلها تشعر "بشيء من الحرية، حرية غيبية، لكنها حرية"⁽²⁾، فيلتف نسيم ناعم حول خالصرتها ويحملها دون جهد إلى الفضاء، فضاء الانعتاق، و"هكذا بدأت حياتي، هكذا رأيت وللمرة الأولى دنيا يجوز فيها انفلات زفرات حارة لا تتلوى، بل تقدح شرراً وتمزق فراغاً، باحثة عن معنى جديد للرؤية"⁽³⁾.

كان لا بد أن يموت عوض الله حتى تعيش سلمى، ولأنه فرط بأرضه وبها ولم يدافع عنهما، بل صبَّ جام غضبه على سلمى لا على (بنيامين)، وكأن وجه الأب يطل مرة أخرى من خلال حضور شخصية عوض الله، ليطل الفعل الفلسطيني المساند للضياع مرة أخرى، بعد تبرير غيابه سابقاً، فيصبح فعل الانعتاق والتحرر، في ضوء ذلك، ومعادله الفني المرأة، مقترناً بالخلاص من القمع الداخلي، من سلطة الرجل أباً وأخاً وحبیباً، إلا أن تلك الموازنة الفنية تبرّر التحول الذي يبدو غير مسوّغ في شخصية سلمى، فالنهاية التي تجسد فعل التمرد والثورة، لا تتسجم مع تباطؤ الحركة في النص وردود الفعل المحايدة التي تظهرها سلمى إزاء الأحداث، ما يظهر النهاية على أنها نهاية مقحمة على النص بمجمله.

يكتب الكاتب نصه في عام تسعة وتسعين، أي في نهاية القرن العشرين، إلا أنه يرتد زمنياً إلى منتصفه، ما يعني أن ثمة حقبة زمنية واسعة تفصل الزمن الكتابي عن الزمن الروائي، وليس اللافت طول تلك المسافة الفاصلة بين الزمنين، بل الاختلاف في طبيعة كل منهما؛ فالزمن الأول زمن احتلال الأرض، والزمن الثاني زمن السلم والمهادنة، فهو سلام مقابل أرض احتلت عام ثمانية وأربعين، ما يوحي بتناقض ظاهري واضح بينهما، يدفع إلى التساؤل عن سبب ذلك الارتداد، إلا أن هذا التساؤل سيخلو من استفهام عن سبب انتقاء قمع المرأة موضوعاً، ما دام ذلك يشكل موازياً فنياً لاستلاب الأرض، بل تصبح تلك الحقيقة مفتاحاً للإجابة عن التساؤل

(1) السابق، ص 77.

(2) السابق، ص 78.

(3) نفسه.

الرئيس؛ إذ أن ثمة تخلياً عن الأرض يشكل قاسماً مشتركاً بين كلا الزمنين اللذين ينطويان على حس مهادنة لإنسانهما، ومن ثم تصبح هذه الرواية دعوة لمراجعة الذات والنظر في أدائها على المستويين الخاص والعام وفي زمنين مختلفين.

3- البطل المقاوم

رواية "في ح�يران قديم"⁽¹⁾:

ترتد روايتا "في ح�يران قديم" لعمر حمّش و"تجمة النواتي" لغريب عسقلاني إلى الزمن ذاته، العام 1967 الذي شكل مرحلة ثانية وأخيرة لصياح بقية الأرض الفلسطينية، في وقت ظل الأمل بالعودة إلى الأرض المضاعة عام 1948 يسكن الشخصيات الروائية في الروايتين.

ويتجسد حضور الشخصيات، على نحو مشابه، في الروايتين من خلال وتيرة النقد الذاتي الذي يشتد على نحو واضح في رواية "في ح�يران.."; "فلولا الضعف الفلسطيني، والخنوع العربي على وجه العموم، لما تمكن الإسرائيليون أن ينالوا منا"⁽²⁾، وهذا ما نطق به الحاج صالح في رواية "في ح�يران..". الذي قال فاتفق معه المنجد خليل التلمس: "بلادنا ضيعها العرب شبراً شبراً، ونحن لم نحسن الدفاع عنها"⁽³⁾، وكان الحاج صالح قد انتقد قصور مشاركة الملاك الفلسطينيين، مقابل بيع الفلسطينيين الفقراء مصاغ نسائهم، ليشتروا بثمنه بنادق العسلي والانجليزي للدفاع عن أرضهم التي احتلها اليهود عام 48⁽⁴⁾.

شخصية خليل التلمس تتبني على أساس هذا النقد، ويعاين القارئ تحول الحقائق التي يقام عليها إلى عقدة ذنب نجحت في أن تقعد خليل عن فعل المقاومة، فانسحب من الجبهة، وتوجه إلى حارته في المخيم، وعند صنبور الماء وعلى مرأى من الحاضرين، أدخل سبابة كفه اليمنى في فوهة البندقية وضغط باليسرى الزناد وطخ إصبعه⁽⁵⁾، "وجلس تحت الكينا لا يصد ولا يرد" على حد تعبير العجوز صفية⁽⁶⁾.

(1) حمّش، عمر: في ح�يران قديم، السلطة الوطنية الفلسطينية-وزارة الثقافة، 2001.

(2) موسى، شمس الدين: مراجعات ومتابعات في الرواية والقصة الفلسطينية، السلطة الوطنية الفلسطينية-وزارة الثقافة، 1999، ص 99-100.

(3) الرواية، ص 89.

(4) نفسه.

(5) السابق، ص 35.

(6) السابق، ص 37.

تقترب شخصية خليل، وهو يترك فعل المقاومة، إلى حالة الاستكانة، من شخصية الشيخ قدوحة الذي يحضر في شخصية الأبله التي يتكرر حضورها في النصوص الروائية كشخصية عارفة ومتنبئة، فيتجاوز المنجد والشيخ الذي ظل يردد عبر إطلالته في النص "خراب خراب" تحت شجرة الكينا، فلا يجسد ذلك التجاور سوى تأكيد لتلك المقولة التي كررها قدوحة كإلزام، وعدم القدرة على تغييرها في الوقت نفسه، ومن جهة أخرى تَوَازِي الشخصيتين في مرحلة دخلت فيها شخصية خليل حالة الذهول والانتكاسة.

ليس جبن خليل ما حدا به إلى ترك الجبهة، بل سوء القيادة العربية التي قادت الجماهير الفلسطينية النائرة والمتحفزة للدفاع عن أرضها، تلك الجماهير التي حلمت أن تكون هذه المعركة محاولة ناجحة لاسترداد الأرض المستلبة عام 48، وهو الأمر الذي لم يتحقق، لا هزيمة ثانية، وهو ما حصل واقعياً، وقد نجح حمّش في تصوير ذلك الضعف العربي، ليس من خلال الاستفاضة في السرد التاريخي للأحداث، كما فعل عبد الله تايه في روايته "قمر في بيت دراس" التي تتردّ زمنياً إلى مرحلة ضياع الأرض في العام ثمانية وأربعين، بل من خلال الصورة المشهدية المكثفة، فتتلخص الهزيمة في تقدم (لوري) إسرائيلية، الجماهير تصيح: "تضربها"، والتلمس يقف مشدوها لبلاهة الضابط العربي الذي ظل بانتظار تعليمات تأتيه عبر حبل طويل لامسته (اللوري) ثم هرسته⁽¹⁾، "الضابط ضاع في الأرقام، وانتظر تعليمات الحبل الممدود، تغطرست اللوري، تراقصت، لامستهم وابتعدت، قررت اغتيالهم فرداً فرداً ثم عفت، وتراءى جنودها يدلون ألسنتهم للمنجد خليل التلمس، ويحركون له الإصبع الوسطى، ثم يمضون"⁽²⁾.

عندما ذهل خليل لم تكن فوقه العفاريت أو الجان، فهو أقوى من كل عفاريت الأرض والسماء⁽³⁾، ولم يطخ إصبعه فيما بعد إلا انتقاماً من ذاته؛ لم تضغط سبّابته الزناد فطهرها⁽⁴⁾، شهده أهل المخيم وهو يعود إلى الحارة تتأرجح البندقية مقلوبة على ظهره، عاد "جندياً مذبحاً، مقصوص الحلم"⁽⁵⁾، حلم طويلاً "قابتعدت مجدل عسقلان غماماً مبتوراً"⁽⁶⁾.

(1) السابق، ص 32-33.

(2) السابق، ص 34.

(3) السابق، ص 43.

(4) السابق، ص 84.

(5) السابق، ص 34.

(6) نفسه.

لم يكن حلم خليل حُلماً ذاتياً، لذلك لم يستشعر انكساره وحده، بل كان لناس المخيم جميعاً الذين ترقبوا ذهوله وانتظروا صحوته، وعرضوه على الشيخة تهاني التي اشتتهه وأرادته وحاولت إغواءه مراراً، إلا أنها لم تتجح في تحقيق بغيتها حتى وهو ذاهل، لم يكن خليل البطل أو المحرر لتلك الجماهير بقدر ما كان الأمل لها⁽¹⁾.

وما يعلي من حس المقاومة عند خليل أن الهزيمة التي شكلت دافعاً وراء انتكاسته مثلث الباعث وراء صحوته، فخرج من اعتكافه الطويل، أجبرته الجيوش الهاربة على الخروج من نفق اليأس⁽²⁾، وفي هذه الحالة يصبح العمل هو المقياس الوحيد لفعل المقاومة، فيتحرر خليل من مراسيم العمل المنظم لينتقل إلى العمل الجماهيري، فينطلق ليطلق صليبات الرصاص راضياً مرضياً، لا أمر عليه ولا ناه، "لا حلقة شعر بالموس ولا بسطار طويل"⁽³⁾، ويتحول خليل إلى مطارِد ينشط البحث عنه بعد أن يلتقي بالضابط زياد الحسيني فيشكّلان معاً، خلال سويعات، خلايا مقاومة تعمل⁽⁴⁾، ارتدى البزة المرقطة وحمل السلاح وتمرد على البطاقة الملطّخة بنجمة داوود⁽⁵⁾، وفي البحث عنه دقّت اليهود الحارة باباً باباً مثلما دقوا الناس فرادى وطواير⁽⁶⁾، وقتلوا الحاج صالح في محاولة تسقط أخبار خليل، فيتحول خليل إلى حكاية تنتقلها النسوة على الصنبور:

"- المنجد خليل غضب الله الماحق.

-إصبعه المقطوع أمهر من جيش هارب.

- في أيام قاتلهم كما لم يقاتلهم أحد في عقود.

- الغائب صحا، وانفلت كقدر محتوم"⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ السابق، ص 84.

⁽²⁾ السابق، ص 86.

⁽³⁾ نفسه.

⁽⁴⁾ السابق، ص 87-88.

⁽⁵⁾ السابق، ص 73-74.

⁽⁶⁾ السابق، ص 78.

⁽⁷⁾ السابق، ص 20.

هكذا تحوله الجماهير إلى مهدي منتظر ظلت تترقبه، وباستشهاده تخرج الجموع في جنازة مهيبة، ملأت عرض الأرض جيشاً ما بين الحدود والبحر، والجموع هتفت للمجدد خليل التلمس الطائر، الأرملة عزيزة رقصت ثم زغردت وقابلتها أم الولد العفريت، الولد العفريت وحربي أطلقا الرصاص على رأس القبر طويلاً تحية الرؤية الأخيرة⁽¹⁾، العجوز صفية التي كُسِرَ ظهرها عندما رأت زوجها يكوّمه اليهود أمامها في احتلال 48 "رقصت معتدلة كصبية في ليلة الزفاف، دارت حائمة وغطاء الرأس بيدها، قفرت وتثبتت، ثم غنت: يا خليل يا أبو رموش، إصبعك أرجل من جيوش"⁽²⁾، هكذا يصير إصبع خليل رمزاً لرفض الهزيمة وانطلاق المقاومة.

رواية "تجمة النواتي"⁽³⁾:

ويوازي استشهاد خليل غياب النواتي في رواية غريب عسقلاني، فيختفي النواتي من خلال تشكل مجموعات سرية ينشط فيها عمل أبي خليل وحمدان، إلا أن عمله المقاوم لم يقتصر على الالتحاق بحركة التحرير التي نظمتها جهات فلسطينية وعربية بتزويد لنشه برشاش 500 فحسب، بل يظهر من خلال محاولات حثيثة للعودة إلى يافا والمجدل، وتظل زهرة، خطيبته التي شاخت، رمزاً لعودته، وتستمر، رغم اختفائها بعد احتلال عام 67، حاضرة من خلال طفلة قد تتجلبها سناء، ليظل أمل العودة مرهوناً بالنواتي الذي جسد النص صعوبة تحقق لقائه بزهرة مرتين، مرة عندما ضاعت الأرض في العام 48، ومرة عندما اختفت، إلا من أخبار تطمئن على أن زهرة في مكان ما بعد احتلال 67، وتقابل (شوشانا) اليهودية، في حياة النواتي، الصبية أو الشيخة تهاني في حياة المنجد خليل التي تتعلق به ولا تناله وتنتهي محروقة مع عباس، لعلاقتها غير الشرعية، إلا أن (شوشانا) التي استخدمت للإيقاع بالنواتي بعد الاحتلال الأول، تظهر مرة أخرى بعد الاحتلال الثاني، ما يحيل على ضراوة الفعل المقاوم لا سيما بولادة رمز العودة ممثلة بزهرة التي تلدها سناء، على حين تكون حركة المقاومة بعد خليل حركة مأمونة، رغم صعوبتها، من خلال صيرورتها كحركة، ومثلما يشكل الضعف العربي مقتلاً لخليل، كذلك يفعل

(1) السابق، ص 95.

(2) السابق، ص 94.

(3) عسقلاني، غريب: نجمة النواتي، القدس-اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999.

للنواتي، لكن خليل يموت ويحيا كمقاوم من خلال ذلك الضعف، أما النواتي الذي تطلب منه القيادة بإصرار أن يسلم الطيار اليهودي الذي كان أسقط طائرته وأسره يختفي حتى وإن ضمن حركة مقاومة تعمل سراً، ويثار في نهاية الرواية السؤال التالي: "أين ذهب النواتي؟".

يتداخل في تكوين شخصية النواتي بعدان، اجتماعي من خلال علاقته الخارجية مع ناس المخيم كرئيس للبحر، ووطني من خلال تحركات مربية واجتماعات سرية مع "أبو خليل" والبدوي والشاعر وناظر المدرسة، ومحاولات العودة، بالشخورة التي تطل على منارة تقف عليها نورسة، إلى يافا والمجدل، إلا أن البعدين يتداخلان إلى حد التمازج ويتخذان في النهاية طابع المقاومة، ومن خلالها يتشكل النواتي حكاية وأسطورة، هذا ما يعرفه حتى النواتي ذاته لاستقرار الفكرة في أذهان المحيطين، فيقول في مونولوجه الداخلي مخاطباً زهرة: "رؤجوني عروس البحر ونسجوا عني الحكايات، أصبحنا حكاية"⁽¹⁾، وتصبح حكايته شغل الناس الشاغل، وتنتقل أموره الشخصية لتتحول إلى اهتمام الجماهير متخذة الطابع العام لا الخاص، ما يعني رمزيته ورمزية النواتي ذاته على الأغلب وتمازج المقاوم كفرد بالمجموع، تطلع لصفية زوجة حمدان في حلمها عروس البحر تخبرها بأن للنواتي أميرة البحر⁽²⁾، وحلم صفية هذا امتداد لحكايات تكاثرت حول عروس البحر التي ضاجعت النواتي في الماء وسحبته إلى الشاطيء عارياً⁽³⁾، ورغم الجذور الحقيقية للقصة التي تعود إلى محاولات (شوشانا) الايقاع بالنواتي ثم تعلّقها به، وقد طلعت له ذات يوم وضاجعته في الماء⁽⁴⁾، رغم ذلك فإن لعلاقة النواتي بالبحر دلالات رمزية تحيل إلى الخصوبة حيث البحر باعث الحياة بمائه وكائناته وما لتلك العلاقة من تجليات؛ فالنواتي خبير بالبحر يعرف متى يفيض بخيراته، يحدد وقتاً لحركة ذكور اللوكس وانقضاضها على السنانير بنجمة عرفت بنجمة النواتي⁽⁵⁾، وهي النجمة التي أصبحت فيما بعد دليلاً للمقاومين يستدلون بها في طريق عودتهم إلى يافا وعسقلان، ومن ثم لا نستغرب اتخاذها،

(1) السابق، ص 94.

(2) السابق، ص 22.

(3) السابق، ص 61.

(4) السابق، ص 66.

(5) السابق، ص 21.

مقرونة بالنواتي، دور العتبة في الرواية، ما يؤكد تقاطعهما، النجمة والنواتي، كرمزين للعودة، وانسجماً مع تلك الرمزية يتوزع المجموع سر النواتي وعلاقة حبه الخاصة لزهرة، يقول خميس: "زهرة سكنتنا جميعاً وأنت قائم على أسرارك يا ريس"⁽¹⁾، زهرة التي ظلت تعتصم بشرفتها تنتظر عودة البحار من مشواره القصير الذي امتد عشرين سنة تتوزع بين الحلم والحقيقة، ويصبح للنواتي، بعلاقته بها، بعدان، إنساني وأسطوري، فيلعب دور الموجّه نحو الايجابية من خلال شخصية حمدان الذي انقطع، بعد انضمامه إلى النواتي على لنتشه، عن المقهى ولعب والورق⁽²⁾، وتصبح تلك العلاقة، أيضاً، باعثاً للذكورة، تخبر صفية أم حسن، عندما تسألها الأخيرة عن علاقتها بزوجها مؤخراً بعد التحاقه بمراكب النواتي، بأن شهواته تفيض في الليل وتصفو، وتعلل أم حسن ذلك بقولها: "من يصاحب النواتي يأتي حاله عريساً"⁽³⁾.

وبذلك يلاحظ القاريء سعة شخصية النواتي، مقارنةً بشخصية التلمس في رواية "في حزيان.."، وإن كانت شخصية خليل باعتباره بطلاً مقاوماً لا تقل حضوراً ورسوخاً في الذهن، وتتفق الروايتان في تجسيد فعل المقاومة من خلال شخصيات تتوالد وتكمل دور الشخصيات التي تذوي وتختفي ما يؤكد إطلالة المقاومة الفردية من خلال مقاومة الجماعة واتخاذها طابعها وحضورها من خلال مقاومة الجماهير، فيقابل رجا وزهرة اللذان ستلدهما سناء وغيرها من نساء فلسطين، وكذلك شخصيتا خميس زوج سناء وحسام العجرمي في رواية عسقلاني شخصيتي حربي والولد العفريت في رواية حمّش.

رواية "قمر في بيت دراس"⁽⁴⁾:

وربما يعلل المرء ذلك الحس المقاوم الذي تنتطوي عليه هاتان الروايتان وتَجَسّدُ روح المقاومة من خلال بطليهما، وشخصياتهما بعامة، ربما يعلل ذلك بتأثير الزمن الروائي الذي يجسد حدثاً

⁽¹⁾ السابق، ص 60.

⁽²⁾ السابق، ص 17.

⁽³⁾ السابق، ص 19.

⁽⁴⁾ تايه، عبدالله: قمر في بيت دراس، غزة، د.د، 2001.

يجيء بعد عامين من الإنطلاقة الحقيقية للمقاومة في العام 65، وللسبب ذاته تخفتُ روح المقاومة في رواية "قمر في بيت دراس"؛ إذ إن الرواية ترتدّ زمنياً إلى نهاية الحكم التركي وبداية الإنتداب البريطاني وتتوقف طويلاً عند أحداث احتلال عام 48 وتكريس الوجود الحقيقي لليهود في العام ذاته وما يليه.

ورواية عبد الله تايه رواية حدث بالدرجة الأولى، تتوزع فيها الأحداث على شخصيات عديدة تحضر شخصية جبر المنصور كأبرزها، وتصلح هذه الشخصية لأن تخرج من التعميم الذي أرسله رمزي عكاشة بحق شخصيات الرواية، فبدت تلك الشخصيات، كما يشير، شخصيات "محكومة قدرها المعروف مسبقاً لنا، فهي مهزومة من داخلها وليست مخيرة تسير إلى النهاية الحتمية، لقد فقد الناس ثقتهم بأنفسهم وأصبحوا عاجزين متفرجين غير قادرين على المشاركة في صنع تاريخ حياتهم الخاصة وحياة قريتهم"⁽¹⁾.

وإن كانت تلك الرؤية صحيحة إلا أنها أغفلت جوانب إرادة إيجابية مثلها تبني أهل بيت دراس والقرى المجاورة للمقاومة إثر مدامات يهود (الكبانية) المجاورة للقرية مراراً، وقد نجحت تلك المقاومة، في إطارها الضيق، بارتباطها بال فلسطينيين، ولم يكتب لها الفشل إلا بامتدادها وتحولها إلى حركة شارك فيها العرب "الذين أتوا بدعوى المساعدة للمحاربة من أجل الأرض الفلسطينية والعربية، وهم الذين أتاحوا للعدو الخارجي الإنقضاظ على البلاد واحتلالها"⁽²⁾، ما يعني انبناء النص على أساس النقد الذي أسس حضور الشخصيات الروائية بعامة في روايتي حمّش وعسقلاني، لا سيما شخصيتا التلمس والنواتي، وقد ساهم ذلك النقد في بناء شخصية جبر المنصور الذي ظل يتمترس إلى جانب القائد التركي بدر الدين حكمت، رغم إقبال الأتراك على العرب، في حرب الأتراك ضد الإنجليز، إلا أن جبر الذي يدرك الحقيقة، بعد ثلاثين عاماً، كان يظن أن تراجع القوات التركية أمام الإنجليز تراجع بسيط ثم يعود بدر الدين وعسكره، وهو إذ يدرك تلك الحقيقة تحطّمه المفارقة؛ فيتذكر وهو يمضي نحو الجنوب مخلفاً

⁽¹⁾ عكاشة: قمر في بيت دراس، من كتاب مقاربات نقدية حول أدب عبدالله تايه في القصة والرواية، سابق، ص 172.

⁽²⁾ السابق، ص 174.

بيت دراس في الشمال كيف صرخ بدر الدين حكمت في جنوده "إلى الخلف إلى الخلف"⁽¹⁾، ويربط صرخة بدر الدين بصرخة قائد (هاغانا)، بعد ثلاثين عاماً، في جنوده عند أسدود "قديماً هاغاناه"⁽²⁾، ويوجّه "لمحدثيه لوماً مريراً: لماذا تركتم بيت دراس؟!"⁽³⁾.

كان جبر قد أصيب إصابة بالغة في دفاعه عن بيت دراس، وأقام إثر تلك الإصابة في مشفى "تل الزهور" في غزة وقتاً عاد بعده ليجد قريته قد احتلت، وبارودته ومفتاح بيته وكواشين الأرض أول الأشياء التي سأل عنها عند لقائه بأسرته⁽⁴⁾، ولا تعجبه إجابة المحيطين به من أن القوات العربية والناس يدافعون، مثلما لا تعجبه حقيقة اللجوء إلى قرية حمامة المجاورة وترك بيت دراس، "ردّ جبر: - هذه أرضنا قبل أن تكون أرض القوات"⁽⁵⁾.

لكنه يفتن أخيراً، تحت وقع الهزيمة، إلى فهم الحقائق فترده الهزيمة الجديدة إلى فهم آخر ومتأخراً للهزيمة السابقة، ويرى توحد معطيات الهزيمتين، يقول جبر المنصور: "لم نكن فريقاً واحداً، ولا جماعة واحدة، لم نكن قائداً وجنّداً.. كنا مهزومين.. بالضبط كحالنا اليوم ونحن نترك بيت دراس..⁽⁶⁾، إلا أن تلك الحقيقة لا تؤدي به إلى الخنوع والسكون، فيظل التساؤل يلح عليه بشأن مدافعين ومقاتلين يتراجعون، وفشك يختفي"⁽⁷⁾، لكنه في المُحصلة يضطر أن يترك بيت دراس ويمضي إلى الشجاعة في غزة، فتنتهي الرواية بإظهار جبر "مطمئناً إلى كواشين أرضه التي يحملها بين ثنايا ملابسه، تحسس مفتاح باب داره، وقرر أن يعود في الليلة القادمة مع ابنه رباح إلى بيت دراس.. في حين تفرّق باقي الناس في الحوار والحقول على أمل العودة

(1) الرواية، ص 230.

(2) نفسه.

(3) السابق، ص 211.

(4) نفسه.

(5) السابق، ص 212.

(6) السابق، ص 235.

(7) السابق، ص 231.

إلى قراهم بعد أيام حين تهدأ الأحوال⁽¹⁾.

هكذا تنتهي الرواية فلا يدري القاريء عما إذا كان جبر قد عاد إلى بيت دراس أم لا، لكن القاريء، سيدري أن عودة جبر تلك، حتى وإن تحققت، فإنها لن تعني شيئاً، بمعنى أنها لن تعيد الأرض، فكلنا يقف على حقيقة احتفاظ المهجرين من الأرض المحتلة عام ثمانية وأربعين إلى الآن بمفاتيح بيوتهم وكواشين أراضيهم التي لم تزد عن كونها ذكرى أو رمزاً لحنين لم يكتمل بعودة حقيقة لتلك الأرض، وأن تلك العودة وإن تحققت فستطوي على تنكر المكان الذي صورته غير رواية فلسطينية في غير زمن، وإن وقفة على رواية غسان كنفاني "عائد إلى حيفا" الصادرة عام 1969، ورواية "نهر يستحم في البحيرة" للروائي يحيى خليف الصادرة عام 1997 مثلاً دليل على أن تلك العودة ستظل عودة مستلبة، لأنها عودة لم يجسدها الفعل المقاوم الذي انطلق في العام 65، والعام 87 وهو تاريخ اندلاع الإنتفاضة الأولى، والعام 2000 وهو العام الذي انطلقت فيه انتفاضة الأقصى، أي قبل كتابة عبد الله تايه لروايته "قمر في بيت دراس" بعام، وهي الرواية التي عبّر الكاتب فيها عن أحداث جرت قبل عام 48، الزمن الذي لم ينجح فيه الفعل المقاوم في حماية الأرض، فهل كان لتقاطع الزمنين، على ما بينهما من بون شاسع، علاقة التناقض أم التماهي التي استكشفتها عبد الله تايه من خلال شخوصه وأراد لفت انتباه القاريء إليها؟؟، تساؤل قد يطرحه قاريء النص ودارسه على السواء لا سيما حين يقع الإثنان على حقيقة مفادها أن النصوص الروائية الفلسطينية السابقة لتاريخ النكبة، التالية لها، لم تنتبأ بحجم الكارثة، "والواقع أن عدم التنبؤ بالكارثة يرجع لغياب الوعي التاريخي لدى المثقف والروائي العربي في ذلك الوقت"⁽²⁾، فيفهم من عملية الاسترجاع الزمني تلك أنها بهدف تحليل ما حدث ومحاولة استيعابه ومراجعة الذات ونقدها في الوقت ذاته.

⁽¹⁾ السابق، ص 236.

⁽²⁾ موسى: مراجعات ومتابعات في الرواية والقصة الفلسطينية، ص 103.

الفصل الرابع

البطل المكان:

1- المكان / الوطن / المنفى

2- المكان وتعدد الدلالات

يشكل المكان أحد العناصر المكونة لبنية النص الروائي، وهو يشير إلى الإطار الذي تقع فيه الأحداث والمساحة التي تتحرك فيها الشخصيات الروائية، ويعدّ، إلى جانب عنصر الزمان "المكوّن الثاني لأي وجود في بعده الكوني، والحد المهم في تكوين الإنسان وسلوكه، في بعده الاجتماعي"⁽¹⁾.

وقد اختلفت نظرة الروائيين وطريقة تعاملهم مع المكان؛ ففي القرن التاسع عشر، الذي أصبح فيه تحديد المكان من السمات التي ميزت الرواية، بالغ الروائيون في اهتمامهم به، فمالوا إلى تحديد العالم الحي الذي تعيش فيه الشخصيات الروائية، وجسدوا المكان تجسيدا مفصلاً⁽²⁾، في حين تعامل روائيو القرن العشرين معه بطريقة مختلفة لم يعد معها مجرد إطار للشخصيات، وإنما ظهر كمحور تتفاعل معه وفيه الشخصيات، مضيئةً إليه سماتها الإنسانية⁽³⁾، ومثل ذلك التغير في طريقة التعامل مع المكان، كأحد المكونات لبنية النص، ليس إلا انعكاساً لتغير طبيعة إحساس إنسان القرن العشرين بعامة والروائيين بخاصة بالحياة، وهو تغير جعل تعامل هؤلاء الروائيين مع الواقع يتخذ صوراً أخرى⁽⁴⁾، يغيب، في إحداها، المكان عن قصد، ويقتصر الروائي في تقديمه له على إشارة عابرة، في حين يحضر، في أخرى، من خلال صور مبالغ فيها، بالتركيز على وصف تفاصيل ذلك المكان، حتى ليبدو "العالم المادي ينوء بأشْيائه، وأمكنته على الأبطال، وعلى القراء أنفسهم، فيتجمد الأبطال، ويصمتون في الغالب، وتصبح حركتهم داخل المكان لا معنى لها. حتى أن المحيط يصبح طاغياً على وجودهم"⁽⁵⁾، ومن خلال هاتين الطريقتين يظهر المكان عنصراً فاعلاً ومؤثراً، لا عنصراً محايداً يقتصر وجوده كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث.

(1) حسين، سليمان: مضمورات النص والخطاب، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص303.

(2) ينظر: قاسم، سيزا: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص79.

(3) ينظر: صيداوي، رفيف رضا: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، لبنان-بيروت-دار الفارابي،

2003، ص310.

(4) ينظر: الحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3،

2000، ص68.

(5) السابق، ص69.

ويعدّ المكان مفهوماً واسعاً تضيق حدوده ضمن مفهوم الفضاء الروائي الذي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، فيحضر المكان إزاءه باعتباره مجالاً جزئياً من مجالات هذا الفضاء، ف"الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء"⁽¹⁾.

وفي معاناة النصوص الروائية الفلسطينية الصادرة خلال مرحلة الدراسة يحضر المكان في عدد من هذه النصوص كشخصية رئيسة لا كمؤطر للحدث والشخصيات فحسب، أو كمجسد مكاني لتفاصيل جامدة، ما يجعله يؤسس حضوراً مميزاً يظهر في صورة النماذج التالية:

1- المكان/ الوطن/ المنفى:

رواية "تجوم أريحا"⁽²⁾

تتعدد في هذه الرواية الأمكنة من حيث هي مقاطع وصفية لتجسيد المكان/ الوطن/ المنفى؛ إذ تنتقل أنا الساردة عبر ذاكرتها بين أماكن متعددة تجمع بين الوطن الذي تظهر صورته من خلال ذكريات الطفولة وتحديدًا قبل احتلال 1967، وهو التاريخ الذي يصبح نقطة تحول في حياة أنا الساردة وشريحة واسعة من المجتمع الفلسطيني فتشتتهم في أماكن عدة خارج حدود الوطن.

تجمع أنا المتكلمة بين التفاصيل الدقيقة للأماكن من جهة وبين المعالم العامة الواضحة، فتحضر، من خلال الوصف العام للوطن والمنفى، المدن والمخيمات والأحياء بأسمائها وتفاصيلها تارةً، وبأسمائها المقترنة بانطباع عام عنها من حيث هي مكان تارةً أخرى؛ فتحضر في الوطن المدينة/ أريحا والقدس اللتان قضت فيهما أنا الساردة طفولتها، والمدينة/ عكا وأسود اللتان تمثلان، ودون أن تتطويا على أحداث، حنيناً للعودة لأرض احتلت عام 48، والمخيم/ عقبة جبر التابع لأريحا،

⁽¹⁾ السابق، ص 63.

⁽²⁾ بدر، ليانة: نجوم أريحا، مصر-دار الهلال، 1993.

وثمة أماكن أخرى عامة/ سوق خان الزيت⁽¹⁾، وحارة النصارى⁽²⁾ في القدس، وشارع المدارس، البيارات، المستنبت الحكومي، سجن المخفر، الحارة، مبنى البلدية، البنك العقاري، طريق الدوار، وسينما صالح عبده في أريحا⁽³⁾، وثمة أماكن أثرية أو سياحية /سور القدس، كنيسة الجثمانية⁽⁴⁾، عين الديوك، جبل القرنطل، والمغطس⁽⁵⁾، وفي المنفى تتعدد المدن؛ عمان⁽⁶⁾، والقاهرة⁽⁷⁾، ودمشق⁽⁸⁾، وبيروت⁽⁹⁾، وموسكو⁽¹⁰⁾، وأثينا⁽¹¹⁾، وكذلك المخيمات/ اليرموك⁽¹²⁾، وصبرا وشاتيلا⁽¹³⁾، ومخيم جبل الحسين⁽¹⁴⁾.

وبين الوطن والمنفى هناك مكان فاصل، وهو البحر المتوسط الذي تقبل به أنا الساردة بديلاً مؤقتاً عن الوطن، عندما تخفق رحلة سفينة العودة في مشروعها⁽¹⁵⁾.

تعتمد الروائية في تجسيد المكان سواء في المنفى أم في الوطن على الاستقصاء والاستنفاد للتفاصيل الصغيرة والكبيرة للأمكنة، إلا أن الاستقصاء والاستنفاد يحضران من خلال

⁽¹⁾ السابق، ص 24.

⁽²⁾ السابق، ص 13.

⁽³⁾ السابق، ص 10.

⁽⁴⁾ السابق، ص 171.

⁽⁵⁾ السابق، ص 211-213.

⁽⁶⁾ السابق، ص 218+30.

⁽⁷⁾ السابق، ص 88.

⁽⁸⁾ السابق، ص 36-39.

⁽⁹⁾ السابق، ص 32.

⁽¹⁰⁾ السابق، ص 87.

⁽¹¹⁾ السابق، ص 51.

⁽¹²⁾ السابق، ص 7.

⁽¹³⁾ السابق، ص 17-18.

⁽¹⁴⁾ السابق، ص 16.

⁽¹⁵⁾ السابق، ص 43.

الوصف التعبيري الذي يتناول ما تثيره هذه التفاصيل والإحساس بها في نفس الذي يتلقاها⁽¹⁾، ويقوم على توظيف "مظاهر المحسوسات من أحداث وروائح وألوان وأشكال وظلال وملامسات.. إلخ"⁽²⁾، وهو وصف حدثي يظهر من خلال الصورة السردية لا السكونية في الأغلب، يُظهر تفاصيل المكان عامرة بالحياة والحركة من خلال الحدث، إضافة لأهمية النعوت التي تلحق بالأمكان، والناس الذين تقترن بهم؛ وربما لوقت، ولطريقة الوصف هذه التي اتبعتها الروائية في تحديد الأماكن يشعر المرء أنه أمام مكان واقعي لاسيما وقد تعد هذه الرواية، كما يؤكد عادل الأسطة، بالإحالة على ما هو خارج الرواية⁽³⁾، سيرة ذاتية، إلا أن "واقعية مكان متخيل لا تعني مشابهة أو مطابقة أو استنساخاً للمكان بل تعني إلى جانب ذلك خلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان، اجتماعياً، ونفسياً"⁽⁴⁾، فعنصر المكان في رواية "نجوم.." لم يظهر على أنه وسط جامد تابع أو سلبي بقدر ما هو أداة للتعبير عن موقف الروائية، من خلال شخصية أنا الساردة تحديداً، من الوطن/ المكان والمنفى/ اللامكان، ومن خلال تلك الرؤية التعبيرية لعنصر المكان يتجسد حضور الوطن كما يلي:

1- مكان حميم يرتبط بذكريات الطفولة في مدينتي أريحا والقدس، وذلك قبل الاحتلال عام 1967، وهي الصورة المهيمنة على حضور الوطن.

2- مكان معادٍ، بعد العودة إليه، حيث يظهر وقد تغيرت معالمه وأعلن خواءه من الناس، تتمثل تلك الصورة من خلال عودة عايدة، صديقة أنا الساردة مرة⁽⁵⁾، وعندما تموت والدته أنا الساردة مرة ثانية⁽⁶⁾، ورغم أن ذلك يؤكد أن الحضور المعادي للمكان/ الوطن حضور جزئي إلا أن أنا الساردة تعد تقدم العمر، وضياح المرحلة الأولى التي ضاعت بضياح الوطن، ضياحاً نهائياً له،

(1) بناء الرواية، ص 81.

(2) السابق، ص 80.

(3) ينظر: الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 107-110.

(4) حسين: مضمرات النص والخطاب، ص 304.

(5) الرواية، ص 191-192.

(6) السابق، ص 220.

ما يعني أن العودة له، وإن تحققت، باتت مستحيلة، فتتساءل أنا الساردة بحيرة: "أذهب إلى أريحا يوماً، وإذا فعلت فهل تكون هي هي؟ أم أنها ربما لن تكون، لأنني لست أنا أنا!"⁽¹⁾.

3- المكان المجازي الذي يتحقق من خلال حضور المكان بدلالاته التاريخية والحضارية والاجتماعية أيضاً، وهو حضور واسع يقع ضمن صورة الوطن كمكان حميم، فترتبط الذكريات الأولى لأنا الساردة بالقدس وأريحا تاريخاً وحضارة.

أما حضور المنفى فيتمثل على النحو التالي:

1- مكان معادٍ بالمطلق، ولذلك تطلق أنا الساردة عليه غير مرة لفظة "اللامكان"، أو تستخدم إزاءه مصطلح "الأمكنة"، فيظهر وقد ارتبط بتاريخ وأحداث شكلت مفاصل في حياة الشعب الفلسطيني، كأحداث أيلول 1970 في الأردن⁽²⁾، ومجازر صبرا وشاتيلا 1982 في لبنان⁽³⁾، وتظهر مدن كعمان بصورة "المدينة المثقلة بالمبعدين من الوطن، والمهجرين من رمال الخليج"⁽⁴⁾، مدينة يتقلب الجمر في أحشائها⁽⁵⁾، ويتحدث الدكتور نظمي خورشيد عن "المعاناة التي يعيشها الفلسطينيون في الأمكنة جميعاً ويقول أنهم كانوا وقود الحروب الدائمة وأن الأنظمة العربية كانت تبعث بهم إلى الخطوط الأولى في حروبها الكثيرة مع إسرائيل كي تتخلص منهم، وتنسى قضيتهم فيما بعد"⁽⁶⁾، ونظمي خورشيد دعا إلى وجوب عدم الإنهماك في الصراعات غير المدروسة، وإلى ضرورة تشييد البنية الحضارية التي يطمح إليها الفلسطينيون، فانخرط، من خلال مسعاه، بالإسهام في المسيرة الحضارية التي آمن بها في الكويت، فأردته طلاقات رشاش

⁽¹⁾ السابق، ص 209.

⁽²⁾ الرواية، ص 16.

⁽³⁾ السابق، ص 17-18.

⁽⁴⁾ السابق، ص 30.

⁽⁵⁾ السابق، ص 218.

⁽⁶⁾ السابق، ص 194-195.

سريع، "ارتمى قتيلاً على بلاط المجمع الذي كان رئيساً له قبل لحظات، وطبعاً لم تجر محاكمة القتلة الذين شكلوا جبهة فدائية لتخليص الكويت وتحريره من الأجانب"⁽¹⁾.

وفي هذه الأمكنة أو المكان المعادي تفقد أنا الساردة قدرتها على النوم⁽²⁾، والضحك⁽³⁾.

2-مكان حميم ذو حضور بسيط يقتصر على اجتماع أنا الساردة بصديقتها غزالة في غرفتهما خلال الدراسة الجامعية في سكن الطالبات في الأردن⁽⁴⁾، وهو حضور مؤقت، ومن خلال ارتباط الفلسطينيين في اليونان بحلم العودة إلى الوطن، وهو حضور مؤقت أيضاً، انتهى بانتهاء الحلم وتبدد الفكرة، "حمل المبعدون أغراضهم وابتعدوا يجررون خطواتهم البطيئة وسنوات عمرهم الثقيلة، وعادوا أناساً عاديين فور عبورهم عتبة الفندق، سرعان ما ينغمرون في النسيان الذي يعيشه مائة ألف أو مليون مواطن من أمثالهم"⁽⁵⁾.

3-مكان مجازي، فالشعور بمعادة المنفى لم يمنع الروائية من إظهار تاريخية بعض الأمكنة في المنفى وحضاريتها، فوقفت على وصف القاهرة بل والمقارنة بين دمشق القديمة والقدس القديمة، لإحساسها بوجود قواسم مشتركة تجمع بين المدينتين⁽⁶⁾.

والملاحظ من خلال ما سبق أن الوطن ظهر في صورة إيجابية، إلا أنها صورة متخيلة اندرجت في طيات ذكريات أنا الساردة، ما يعني لا حقيقته، رغم أنه، من حيث الواقع، مكان حقيقي تجسده التفاصيل والتواريخ والعناوين والأسماء، بينما المكان/المنفى، رغم سلبيته، حقيقي أكثر منه متخيلاً، لأنه معيش فعلاً لا تخيلاً؛ فالروائية كتبت روايتها هذه وهي مازالت في المنفى قبل عودتها إلى الوطن، ومن ثم يكون الإحساس الطاعي على النص والمؤطر لدلالاته النفسية

⁽¹⁾السابق، ص 195.

⁽²⁾السابق، ص 52.

⁽³⁾السابق، ص 74.

⁽⁴⁾السابق، ص 76.

⁽⁵⁾السابق، ص 64-65.

⁽⁶⁾السابق، ص 36-39.

هو الإحساس بفقدان المكان/ الوطن، وسطوة المكان/ المنفى، وعليه تحضر الدلالات السلبية التالية:

- فقدان الذات هويتها بعيداً عن الوطن⁽¹⁾.
 - فقدان الوطن والقبول ب"الريحة ولا العدم"⁽²⁾.
 - تحول الوطن، بسبب فقدانه، إلى رائحة⁽³⁾، أو حلم⁽⁴⁾.
 - فقدان البركة التي ارتبطت بالوطن⁽⁵⁾.
 - الشعور بالضياع بعيداً عن الوطن⁽⁶⁾.
 - حلول العلاقات المأجورة محل علاقات القرابة⁽⁷⁾.
 - البحث عن بدائل للوطن⁽⁸⁾.
 - العيش في اللامكان⁽⁹⁾، وضياع السماء الوحيدة للفلسطينيين⁽¹⁰⁾.
- ذلك يؤكد أن رواية "نجوم أريحا" رواية المكان/ اللامكان، أي الوطن/ المنفى ، وكإشارة دالة جعلت الروائية عنوان روايتها "نجوم أريحا"، النجوم بما هي جزء مؤثث لمكان تعلقته به أنا الساردة من خلال مراقب والدها، وهو السماء، وأريحا بما هي موطن الذكريات التي تكون السماء إحداها، كونها سماء الوطن.

⁽¹⁾ السابق، ص 41.

⁽²⁾ السابق، ص 44.

⁽³⁾ السابق، ص 51.

⁽⁴⁾ السابق، ص 181.

⁽⁵⁾ السابق، ص 14.

⁽⁶⁾ السابق، ص 11.

⁽⁷⁾ السابق، ص 204.

⁽⁸⁾ السابق، ص 80، 48.

⁽⁹⁾ السابق، ص 177-178.

⁽¹⁰⁾ نفسه.

وما جعل ليانة بدر تجعل المكان مهماً، لدرجة صدرت به روايتها هو انتماؤها للمكان/ الوطن رغم ضياعه من جهة، واستيلاء الشعور بالحنين إليه عليها، أعني الروائية، باعتبارها أحد المنفيين عنه من جهة ثانية، ومن ثم لا يكون إقرارها، بضياع الوطن، دعوة للتكرار له كما فعلت إحدى شخصيات الرواية وهي ابنة فضل(1)، أو التخلي عنه كما فعل أبو سمير، وهو شخصية أخرى ارتبطت بالوطن وذكريات أنا الساردة به(2).

2- المكان وتعدد الدلالات:

رواية "جبل نبو" (3):

يؤسس الروائي عزت الغزوي اهتمامه بالمكان في روايته "جبل نبو" من خلال الاختيار الدال للعنوان، ف"نبو"، كما تظهره الرواية، قمة جبل مؤاب ومنه تكون الإطلالة على السدير باعتباره المكان الفاصل بين مكانين: السدير وهي المكان الذي نزحت منه بعض شخصيات الرواية، الحاج إبراهيم العمران، وعائشة بنت عبد المعطي زوجته ويوسف العمران ابنه، والسدير تلك ظلت "مختزنة في الوعي والعقل الباطن معاً، وهي تقفز إلى الذاكرة دائماً"(4)، وبصرى وهي المكان الذي التجأت إليه تلك الشخصيات فحملت، بصرى صورة المنفى، وإن تشابهت مع السدير.

تظهر الشخصيات الروائية في "جبل نبو"، النازحة منها والمقيمة مسكونة بهاجس البحث عن المكان، وفي كثير من الأحيان يخرج من إطاره الواقعي ليحمل دلالات غير واقعية تارةً، ودينية وتاريخية تارةً أخرى، وربما، لحيان، اتحدت تلك الدلالات، أو تقاطعت، وربما شكلت موازيات للمكان الواقعي، لي طرح، من ثم، بدلالاته والشخصيات من خلال تعلقها به، التصور

(1) السابق، ص206.

(2) السابق، ص202-204.

(3) الغزوي، عزت: ما قاله الرواة، فلسطين - رام الله-أوغاريت، 2002.

(4) القاسم، عدنان: الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو" لعزت الغزوي، من كتاب: نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة، مجموعة مؤلفين، أوغاريت، 2000، ص100.

الأول للنص الذي يرى الدكتور عدنان القاسم "بأنه ليس ثمة حدث رئيس بقدر ما هو نص ومكان وفكرة.. إيديولوجية"⁽¹⁾.

وتحضر الأمكنة: بصرى، السدير، جبال مؤاب، قمة نبو، المخيم النكرة، ومأدما وأمريكا، من خلال مقاطع وصفية، تتمتع بنوع من الاستقلال النصي مشكّلة وحدات مفردة، "ولكن هذا لا يعني بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية، فبالرغم من استقلالها إلا أنها توظف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص"⁽²⁾.

ويختار الكاتب لتلك الأمكنة أسماءً حقيقية للإيهام بواقعيتها، لا سيما عندما تظهر من خلال الوصف الدقيق الذي يعرض الأشياء من خلال صور سردية ملازمة للحدث تارةً، ومن خلال صور وصفية سكونية تعرض الأشياء في سكونها طوراً، فيظهر البيت، مثلاً، في السدير التي هي، "تجع في نجد ما بين الرياض والقصيم"⁽³⁾، من خلال الصورة السردية على لسان الحاج إبراهيم متحدثاً عن عائشة بنت عبد المعطي فيقول: "ظننت أن غرفة الصفيح الوحيدة صعقتها. هي التي كانت تعيش في البيت الرحب العتيق تساعدنا نسوة الحارة حين تقرر تنظيفه كاملاً. هي التي كانت تنتشي ساعات الصباح والمساء بساحة البيت الكبيرة، بشجرة التوت والجميز وما يزيد عن ثلاثين غرسة زيتون... كيف لها أن تحصر ذاتها هكذا في خزان؟"⁽⁴⁾، والخزان وغرفة الصفيح يحيلان إلى المكان/ المخيم، فيما تطل صورة البيت في بصرى من خلال صورة وصفية سكونية، فيظهر على هيئة "غرفتين واسعتين بحجارة الريش، ترتفع كل واحدة منهما سبعة عشر "مدماكاً" فوق الأرض، وربما ثلاثة "مداميك" تحتها، والبئر إجازة قديمة تبدو رحبة صافية بإمكانك أن تشرب منها دون دلاء، والساحة نظيفة تكوّمت في أطرافها

⁽¹⁾السابق، ص117.

⁽²⁾بناء الرواية، ص76.

⁽³⁾القاسم، عدنان: الجنور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو" لعزت الغزاوي، ص101.

⁽⁴⁾الرواية، ص38.

أوراق أشجار يابسة من خريف رحل، وللساحة سور مرتفع لا تقتحمه العيون، للسور بوابة عتيقة من الخشب المطعم بالحديد، والشجر له رائحة الرجوع إلى "السدير"⁽¹⁾.

ويمكن النظر إلى بصرى والسدير من خلال الدلالات التالية:

1- دلالة لا واقعية: تتسجم رؤية المكان من خلال هذه الدلالة مع مفهوم المكان الحداثي كما يقدمه (غاستون بلاشار)، بحيث يظهر مكانا لا عادياً يكتسب مفاهيم جديدة من خلال علاقته بالإنسان⁽²⁾، إذ يبدو المكان في "جبل نبو"⁽³⁾ ليس جغرافياً. إنه وجود معقد⁽³⁾، يختفي باختفاء الإنسان، و"ربما يصبح له حلول آخر في شخص آخر"، "لكن المهم أن اختفانا يلغي المكان بالنسبة لنا"⁽⁴⁾، وفي ضوء ذلك المفهوم القائم للمكان تظهر السدير على أنها "شيء آخر لم يخلق الله مثله أبداً"⁽⁵⁾، ف" لا يوازيها شيء كأنها المركز النهائي؛ كأنها المكان الذي خلقه الرب قبل غيره وجلس يستريح فيه"⁽⁶⁾، وبصرى، أيضاً، تظهر مكاناً مهيباً كأنه النهاية التي تتلاشى بعدها مادة الإنسان وفيزيائيته⁽⁷⁾.

في ضوء هذه الدلالة لا نستغرب تصور يوسف لنفسه باعتباره "هاجساً آخر من من هواجس المكان"⁽⁸⁾، وأن ترى بنت المبروك صورتها في مرآة ابنتها مريم فتقول: "مريم تراني حقول" بصرى" الغربية حيناً وجذب انفراجاتها المفتوحة وراء التلال الشرقية حيناً آخر"⁽⁹⁾.

2- دلالة تاريخية: تتحمل السدير دلالتها التاريخية من خلال قدوم (جرجاش) إليها من (أوغريت)، حيث يدخلها متخفياً على صورة ثور، وقد لبس قرنين كبيرين فوق رأسه، "لم

(1) السابق، ص 36.

(2) اينظر: القاسم، عدنان: الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو" لعزت الغزاوي، ص 122.

(3) الرواية، ص 60.

(4) نفسه.

(5) السابق، ص 10.

(6) السابق، ص 36.

(7) السابق، ص 5.

(8) السابق، ص 60.

(9) السابق، ص 52.

يتحدث مع الناس، حمل صخوراً كبيرة وبنى بيتاً جعل له أربعة أبواب تطل على كل الجهات⁽¹⁾، أما بصرى، فتظهر الرواية في صفحتها الأولى يوسف وقد اكتشف فيها عبارة "إنوما أليش" بلغة آشور، ويعني "نشيد الخلق أو عندما في الأعالي"، مكتوبة بخط مسماري⁽²⁾، إلا أن بصرى من خلال هذا النقش ودلالته تظهر في صورة مكانٍ معادٍ؛ فالأشوريون، كما يفسر (مارك) رئيس بعثة الآثار، لم يأتوا إلى جبال مؤاب معمرين، فتعود، من ثم، تلك العبارة، ربما، لرجل هاجر إلى هذا المكان وأحب أن يترك علامة وقد كان بالصدفة عالماً أو مؤرخاً⁽³⁾، ما يعطي بصرى دلالة المنفى منذ القدم، سواء أكان المهاجر شخصاً أو يزيد وما يعني أنها مكان غير أصيل أعلنت إنتماءها للأشوريين وهي لغيرهم، للفينيقيين إن تأكد أن بصرى في الرواية هي بصرى الشام.

3- دلالة دينية: تظهر هذه الدلالة أولاً من خلال "نبو" الذي يسند إليه عنوان الرواية، فإذا أخذ بالرواية التوراتية فإن "نبو" القمة التي وقف عليها سيدنا موسى وأطل منها على "أرض الميعاد" كما يسميها اليهود، وعليها مات ودفن، كما يستحضر القاريء من خلال يوسف العمران حيث تغيب عليه الشمس وهو يجري غرباً بين جبلين صخريين⁽⁴⁾ "شخصية هاجر وهي تهوول بين الصفا والمروة في عذاباتها التي سببتها سارة أم إسحق إسرائيل. وكأن عقدة العذاب الأولى نحملها في لا وعينا وتتفجر في الأحلام لتتنشئ على هيئة صور بديلة للمشهد الأول في حياة أمنا الأولى⁽⁵⁾، ما يطرح معاداة المكان باعتباره المنفى بما فيه من ضياع وظمأ، ويتجاوز مع استحضر هذه الحادثة بناء الحاج إبراهيم للبيت في بصرى، وقد وجده متهاك الحجارة، فأثر أن يعيد بناءه وترميمه لربما ساعد ذلك في مقاربتة لبيت تحويه السدير، يرد على لسان الحاج قوله:

(1) السابق، ص 54.

(2) السابق، ص 5.

(3) السابق، ص 12.

(4) السابق، ص 6.

(5) القاسم، عدنان: الجنور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو" لعزت الغزاوي، ص 97.

"لكنني سأرفعها من جديد. ربما يساعدني يوسف، وإن لم يفعل سيهني الرب قوة البناء"⁽¹⁾ ، فتتقاطع بذلك دلالة هذا المكان مع البيت العتيق وقصة بناء سيدنا إبراهيم له، خصوصاً والحاج ابن العمران يتخذ اسم إبراهيم، ويعود بنت المبروك كي تعينه بما أوتيت من قدرة في استعادة فحولته التي فقدتها بعد رحيله عن السدير، علّ المعجزة تتحقق فيهبه الرب إسماعيل على كبر.

4- دلالة واقعية: تغلب على بصرى والسدير من خلال دلالتهما الواقعية الأبعاد المعادية، وربما اقتضت الصورة الحميمة للمكان الأول/ السدير من خلال الحنين إليه، وللمكانين بعامة من خلال ملامح الشبه التي تجمع بينهما. وهو شبه "يكاد يكتمل في الرائحة واللون وساعة الغروب"⁽²⁾، وفي حقول العنب والتين التي تحيط ببصرى، على نحو مشابه للسدير، كحزام داكن⁽³⁾، ويمتد ذلك الشبه ليرى الرائي السدير في بصرى بشوارعها وحاراتها وبيوتها وسفوح تلالها الهاربة إلى القاع باكتناز من الشجر⁽⁴⁾، وهو الشبه الذي جعل الحاج إبراهيم يبتاع بيتاً في بصرى ظناً منه أنها سدير أخرى.

على أن الصورة المعادية هي المسيطرة على تصوّر الروائي للمكانين، فتتفتح الصورة الوصفية على ضياع السدير؛ كان الوقت مساءً، محركات الطائرة تقصف، والأصوات تعلو عبر مكبرات الصوت، كل شيء هرب إلّا البيوت والمقبرة، إلّا أن قنبلة انفجرت وسط الأخيرة فطيرت الشاهد من فوق رأس الحاج عمران ودمرت قبره⁽⁵⁾.

فظهرت السدير، بعد الحرب، مسكونة بالدمار، وقد استعملت حجارة بيوتها المهدومة في بناء المستوطنة (الكيبوتس) التي بدأ شباب السدير يتقاطرون للعمل فيها⁽⁶⁾.

(1) الرواية، ص 36.

(2) السابق، ص 9.

(3) نفسه.

(4) السابق، ص 10.

(5) السابق، ص 36.

(6) السابق، ص 47.

وقد تحكم تلك العدائية علاقة النازحين عن السدير بها حتى بعد عودتهم، لذا تتخوف ابنتا الحاج إبراهيم، آمنة وعفاف، وتتساءلان: "هل تراه سيفهم "السدير" الآن بعد ست سنوات من الغياب؟"⁽¹⁾، والمتحدث عنه بضمير الـ"هو" هو الحاج إبراهيم العمران.

أما بصرى فقد ظهرت أكثر دلالة على العداء، فالبيت الذي جهد الحاج إبراهيم العمران في تعميره ظلت صفوف حجارته الدنيا نائمة تزداد نتوءاً بعد كل شتاء، تعلوها النباتات مع الربيع وحين تقضمها الماشية تفقد شيئاً من الطين"⁽²⁾، وقد بدا الناس في بصرى لابنة عبد المعطي شيئاً آخر ليس له علاقة بالمكان "إلا إذا كان الناس هو [وتعني الحاج إبراهيم] ويوسف فقط، فأين آمنة وعفاف؟"⁽³⁾، وفي بصرى يفقد الحاج فحولته، وتختلط عليه الأمور فيلجأ إلى بنت المبروك، ويصاب بحالة ذهول وغياب تستمر شهوراً، فلا يغادر بيته قبل وفاته"⁽⁴⁾، وإن كان السبب المباشر حزنه هو على عائشة التي ماتت وهي في طريقها إلى السدير، واخفاقه هو في العودة إليها، ويؤكد يوسف أنه يعيش ووالديه في بصرى المنفى، فتظل "بصرى" غائبة كأنه ليس لها علاقة بفيزياء المكان"⁽⁵⁾.

هذا التعدد لدلالة المكانين، لا يبتعد عن رؤية الروائي لنصه الذي قال فيه ملخصاً: "جبل نبو" قصة النزوح الفلسطيني بعد هزيمة حزيران 1967"⁽⁶⁾، فإذا كان (مارسيل بروس) في روايته "البحث عن الزمن الضائع"، كما يشير الحمداني، قد وظف "التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته"⁽⁷⁾، فإن الغزوي قد وظف ذلك التداخل والالتقاء المكاني بأبعاده المتعددة في طرح صورة المنفى/ المكان، وتجسيد الرؤية نحو الوطن/ المكان، ومن خلال الشخصيات الروائية تشكل هوس البحث عن

(1) السابق، ص 48.

(2) السابق، ص 7.

(3) السابق، ص 22.

(4) السابق، ص 40.

(5) السابق، ص 63.

(6) السابق، ص 69.

(7) الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص 71.

المكان الضائع الذي ربما اتسعت دائرة البحث عنه، لتشارك في ذلك شخصيات غير نازحة كمریم.

يحاول (مارك) رئيس بعثة الآثار فتح أنظار يوسف على قراءة المدن والعواصم حتى يرى أشياء كثيرة "أكثر بكثير من "بصرى" و"السدير"⁽¹⁾، فيرسله إلى بلاده أمريكا في بعثة لدراسة تاريخ الحضارات، وترى مريم أن بصرى لم تعد "قادرة على أن تعطيه شيئاً، ولا"مادما" ولا كل المدن"⁽²⁾، وتشارك مع يوسف في رحلة البحث عن الأمكنة، تشجعها بنت المبروك على تعلم الجغرافيا، والخرائط الصماء، وتاريخ المدن، ومعارك الملوك والأباطرة⁽³⁾، وكذلك يحثها يوسف⁽⁴⁾، فتمضي في محاولة الكشف عن إجابات للأسئلة خارج بصرى التي رأتها غارقة في براءتها بعيداً عن أخبار الدنيا⁽⁵⁾، وكانت عائشة بنت عبد المعطي والحاج إبراهيم العمران قد سبقا يوسف ومريم في رحلة البحث تلك، إلا أن عائشة قضت في طريقها إلى السدير، ودفنت تحت شجرة خروب مطلة على السدير، أما الحاج فقد عاد أدراجه يشغله هاجس أن تنطلق الرشاشات لكي تفجر صدره قبل أن يصل إلى قدم الجبل فارتد قافلاً رغم أن "السدير" مشروع كبير في رأسه"⁽⁶⁾، وندرك أن مريم تخفق في رحلتها إلى الإجابة، تظهرها صفحة الرواية الأخيرة وقد عادت إلى بصرى ليلاً بعد غياب، ثم تصيح بنت المبروك من قحف رأسها بأن مريم قد ولدت إسماعيل ابن سبعة أشهر، ما يؤكد تعرضها للاغتصاب من رجال السلطة في "مادما"، أما يوسف فقد وقع على التزوير الذي لحق بتاريخ الحضارات، وظل وهو في تلك البلاد البعيدة لا شيء يعادل غربته، تائهاً بين "السدير" و"بصرى" ولونه القمحي وضياح أمه على أعتاب مؤاب الغربية، فيعلن عجزه وضياحه، "ولا أستطيع أن أجمع كل ذلك في أي فصل من

(1) الرواية، ص44.

(2) السابق، ص53.

(3) السابق، ص56.

(4) السابق، ص63.

(5) السابق، ص67.

(6) السابق، ص26.

فصول الحضارات القديمة أو حتى المعاصرة⁽¹⁾، يقول يوسف.

كان الحاج إبراهيم العمران قد توصل ذات يوم إلى الإجابة؛ فالسدير لا تأتي، لا بد من الذهاب إليها بالبندق والأجسام⁽²⁾، إلا أنه تعامى عن تلك الحقيقة فيما بعد، وكانت بنت المبروك في حوار لها مع الحاج إبراهيم قد لخصت إخفاق الشخصيات في إيجاد المكان والعودة إليه: بأنهم لا يعرفون ماذا يريدون⁽³⁾، وهذا ما قصد إليه الروائي عزت الغزاوي من خلال هاجس المكان الذي يتلبس قارئ الرواية مثلما تلبس الشخصيات الروائية، أن يعرفوا ماذا يريدون حتى يستردوا مكانهم ويعودوا من أمكنتهم إليه.

(1) السابق، ص 66.

(2) السابق، ص 37.

(3) السابق، ص 64.

الخاتمة

ظهرت البطولة بمفهومها التقليدي للدلالة على الخارق في التراث الإنساني بأشكاله المختلفة من ملاحم وأساطير وسير وحكايات شعبية، إلا أن تلك الصورة بدأت تفقد معالمها الملحمية لتكتسب الدلالة على الإنسان العادي، على نحو ما ظهر في المذاهب الأدبية لا سيما الرومانسية والواقعية، وقد كان لذلك التحول دوره في التمهيد للحديث عن فكرة تلاشي البطولة من النص الحديث، ولنتراوح، من ثمّ، المقولات النقدية ما بين الحديث عن فكرة ذوبان الشخصية وموت البطل من جهة، والدفاع، من جهة ثانية، عن حضور الشخصية في الرواية الحديثة، مع الإقرار بتغيير ملامحها وظهورها بصفات جديدة كان لطبيعة العصر الحديث دوره في رسم حدودها.

وقد كان للمراحل التي مرت بها القضية الفلسطينية دورها في بلورة الشخصية في النص الروائي، وإن كانت تلك الشخصية قد اتخذت في الفترة السابقة، على احتلال عام 1948، أبعاداً ذاتية رومانسية ابتعدت فيها عن التماهي مع الواقع، فإن صورة الشخصية اللاجئة التي عانت التشرد بسبب احتلال عام 48 قد أصبحت ذات حضور بارز بعد ذلك لا سيما في الروايات الصادرة في الشتات، مثلما كان لتاريخ إنطلاق المقاومة عام 1965 إسهامه في إبراز صورة المقاوم/ الفدائي وهي صورة اتخذت أبعاداً بطولية ترسّخت بعد احتلال عام 1967، باتت أكثر واقعية في الفترة الممتدة من عام 1967-1987، حيث طرحت وجوهاً حقيقية للشخصية الفلسطينية في طبيعتها وخبثها، وإقدامها وإحجامها، في صورة البطل الفرد تارةً والبطل الجماعة تارةً أخرى، مع ملاحظة عدم غياب المرأة الفلسطينية عن ساحة الأحداث، ومن ثمّ مشاركتها الفاعلة فيها.

أما النصوص الروائية الصادرة بعد انتفاضة عام 1987 فقد قدّمت شخصية فلسطينية غلب عليها الطابع الإيجابي، وهي إيجابية حقيقية على عكس تلك الإيجابية التي وسمت الشخصية الفلسطينية في مرحلة الستينيات حيث كانت صدًى للخطاب القومي، كما استأثرت الشعب/ الجماعة بدور البطولة حيث يكون الإنبهار بالحالة لا بالشخصية، إلا أن سعي الأدباء

لتسجيل الواقع على حقيقته، في هذه المرحلة أدى إلى وسم أعمالهم بالواقعية الفوتوغرافية، ما ترك أثره على رسم الشخصيات الروائية فحجم من دورها، وأوقعها في الجمود وحد من ديناميكيته.

وفي المرحلة الممتدة من عام 93-2002 بدا الواقع مخيباً للآمال على نحو غير متوقع، ما جعل الشخصيات الرئيسة في النصوص الروائية الصادرة خلال هذه الفترة تظهر بمظهر المهزومة المأزومة، وهو واقع ظهر أكثر تخيباً للعائد، فتراوحت، من ثم، مواقف ما بين اليأس الذي دفع للهروب، أو محاولة الانسجام والتأقلم مع هذا الواقع المخيب.

لقد بدا، أيضاً، أن من أظهر اقتناعه بمقتضيات المرحلة وحاول تلبية شروطها انسجاماً معها بل أشد خيبة بسببها؛ فشخصية المفاوض تتكرت لمبادئها وانسأقت خلف أهدافها الشخصية بعد أن أحبطها الواقع لتوازي، من ثم، الشخصيات السلبية التي مثلت شريحة الإنتهازيين المتسلفين.

إضافةً لشخصية البطل السلبي ظهرت شخصية البطل الإشكالي، وهي إشكالية وإن لم تظهر كردة فعل على المرحلة إلا أن المرحلة كانت عاملاً مثبطاً في وطن بات يخون هذا البطل، ودفعه، في النهاية، وهو الذي وقف موقف المعارض للمفاوضات، إلى التفكير بالرحيل، مثلما شكلت المرحلة، أيضاً، سبباً مباشراً في إشعار بعض الشخصيات بمفارقات الوطن وأهله وتكالبهم على قطف ثمار المرحلة، وكأن الوطن بات تركة أو "كعكة" الكل يسعى لحيازة نصيبه منها، الأمر الذي محا الحضور المميز للشخصية الرئيسة في النص الروائي، وجعل ذلك التعدد إشارة دالة على الأعماق السلبية لتلك الشخصيات؛ فانحصارها في دائرة مصالحها الشخصية، وسعيها لتحقيق تلك المصالح جعلها بعيدة عن بعضها، ومن ثم أصبح حضورها المتعدد إشارة إلى اختفاء خيوط التواصل، ودلالة، أيضاً، على أن تلك السلبية قد شملت الشخصية في صور حضورها المختلفة وهي تمارس وطنيتها، وحزبيتها، وتدينها، ودورها الثقافي، وواجباتها الشخصية وحضورها الأسري، وكل ذلك يعطي بطل المرحلة سمة سلبية في النصوص الروائية التي توافق فيها الزمان الكتابي والروائي.

لقد كثرت الإتجاهات السياسية بتسمياتها المختلفة في فلسطين المحتلة، فلم يعد يُقبل الفرد في المجتمع الفلسطيني دون أن يكون مؤطراً ضمن هذا الإتجاه أو ذاك، وهذه الظاهرة كانت أكثر طغياناً على الفلسطينيين السجناء في السجون الإسرائيلية؛ فمن لا يعلن من أولئك السجناء انتماءه لأحد الفصائل يعني بكل وضوح خروجه عن الصف الوطني، ومن ثمّ، فتح الباب لدوران الشكوك حوله باعتباره أحد الأفراد المتعاونين مع الإحتلال ممن عُرفوا بالعملاء والخائنين.

ولكن في المقابل برزت شخصية البطل الإسلامي التي يمكن القول إنها الشخصية الإيجابية الوحيدة ليس فقط ضمن أبطال الإتجاه السياسي، بل على مستوى أبطال الفصول كلّها؛ ومردّد ذلك إلى أنّ الفكر الإسلامي ظلّ يحمل إيماناً بالانتصار على الآخر باعتباره عدواً دينياً، من خلال الفعل المقاوم، حتى في أحلك اللحظات، وأنّ الواقع المخيّب في مرحلة السلام لم يطفئ شعلة هذا الإيمان.

ويمكن ملاحظة الارتداد الزمني لعدد من النصوص الروائية بحيث قدمت هذه النصوص شخصيات غير ممثلة لمرحلة الدراسة إلا أن ميزتها الأولى تكمن في كونها قُدمت في إطار النقد الذاتي ما جعلها توسم بطابع سلبي، وهي بذلك تتماهى في سلبيتها مع بطل المرحلة ما يعلل ذلك الارتداد الزمني ويوحى بأبعاد التواصل بين المرحلتين بأبعادهما وشخصيهما على مستوى الواقع والنصوص الروائية، وإن كانت شخصية المقاوم قد حاولت التغلب على تلك السلبية، ما يعني إشادة بالفعل المقاوم من ناحية ودم للتخاذل من ناحية أخرى.

كان لحسن الخيبة الذي استولى على بعض الفلسطينيين، ومنهم الكتّاب، دور في توجّه الآخرين إلى عدّ المكان عنصراً فاعلاً يؤدي دور الشخصية الرئيسة في نصوصهم الروائية؛ ففي هذه المرحلة فقد الروائيون أملهم بقدرة الشخص على تغيير الواقع، خصوصاً وهي شخوص تحولت إلى شخوص مهزوزة، ومهزومة، تميل إلى الهروب، وتفرّ من المواجهة، لكنها تتكالب، في النهاية، لتحقيق مصالحها الشخصية.

إلا أن اللافت في هذه النصوص غياب الأماكن المقدسة، مع أنه كان من المتوقع والمأمول أن تكون تلك الأماكن محور اهتمام الروائيين في مرحلة ظلت فيها قضية القدس، إضافة إلى قضيتي اللاجئين والمستوطنات، عقبة تقف في طريق بلورة سلام نهائي بين الطرفين، مع ما للقدس، بدلالاتها الدينية والتاريخية من مكانة؛ وربما يكون لحسّ الخذلان والهزيمة الذي استولى على الروائيين دور في جعلهم يُعنون بتصوير أماكن ظهرت من خلال اللقاء المباشر بها في صورة سلبية، بعد أن فقدوا قدرتهم على السعي وراء إثبات حقهم بأماكن فقدوها تأتي الأماكن المقدسة في مقدمتها، ومن ناحية أخرى كان للفكر السياسي الذي يتبنّاه هذا الروائي أو ذاك دور في توجيهه نحو موضوعات بعينها وإهمال أخرى، فمن المتوقع أن يكون اهتمام الروائي الإسلامي بالأماكن المقدسة أكثر من اهتمام الروائي اليساري، وفي ذلك إشارة إلى قلة الروائيين الإسلاميين ومن ثمّ غياب طروحاتهم، ومن ناحية ثالثة كان من الطبيعي أن يكون اهتمام الروائيين بأماكن يعيشون فيها فتتعلق بهم ضمن أحداث متفاوتة أو متشابهة؛ فالوطن والمنفى ظلا جدلية كان لها الحضور الطاعي على الروائي الذي شرّد من وطنه إلى منفاه، وفي مرحلة (أوسلو) التي هيأت فرصة العودة لكثير من الفلسطينيين بات الالتقاء بالوطن، بعد معاشة التشرد في المنفى، حلقة تداعى فيها المكانان إلى نصوص روائيين عاشوا تجربة النفي والعودة، أو عايشوها من خلال تجارب الآخرين، ومن ثمّ كان بديهياً أن تغيب القدس، مثلاً، على أهميتها، عن أذهان هؤلاء الروائيين، لاسيما وأنّ العودة لم تكن إليها، وهي المدينة التي مازالت محتلة، ولذلك فما تظهره النصوص الروائية التي تمّ الوقوف على صورة البطل/ المكان فيها بروز البعد السلبي للمنفى، وتجلية البعد الإيجابي للوطن، وإن كان ذلك لم يمنع من اتخاذ الوطن أبعاداً سلبية لاسيما حينما يرتبط بتغير معالمه، وهي الصورة التي ظهر عليها في رواية "تجوم أريحا" للروائية ليانة بدر، والروايات التي تناولت صورة البطل العائد، وهي صورة سلبية امتدت لتشمل المكان في فترات زمنية سابقة.

في ضوء ما قدمته الدراسة غابت صورة الشخصية العربية وشخصية الآخر الأجنبي واليهودي كشخصية رئيسة، إلا أن اللافت أن شخصية الآخر اليهودي شاركت في الحضور شخصيات عربية أخرى تحت ما يسمى البطل الجماعة، وأن شخصية الآخر الأجنبي شاركت

البطل الإشكالي في حضوره، ما يعني أن هاتين الشخصيتين لم تحضرا وحدهما، مثلما لم تحضر شخصية المرأة المقاومة، بل مالت المرأة في الأغلب إلى الالتفات إلى أمور حياتية ما وجه قوة ثورتها نحو المجتمع لا المحتل، وذلك ليس بغريب ما دامت صورة الشخصية المقاومة ليست الأكثر حضوراً حتى للرجل.

والملاحظ، أخيراً، غياب البطولة بمفهومها التقليدي من النصوص الروائية التي توافق فيها الزمان الروائي والكتابي، بينما ظهرت تلك الصورة في النصوص الروائية التي ارتدت إلى زمن سابق على مرحلة (أوسلو)؛ كما ظهر في صورة البطلين الشعبي والمقاوم، ولمّا لم تكن تلك الصورة لتظهر بمعالمها الخارقة إلا تناغماً مع واقعيتها في الواقع المعيش، فإن غياب هذه البطولة بدلالاتها الخارقة في نصوص المرحلة دليل على امحاء تلك البطولة من أرض الواقع بعدما تحول الإنسان الفلسطيني في هذه المرحلة إلى إنسان مسحوق داخلياً، ومهزوم نفسياً.

المصادر والمراجع

أولاً: ثبت المصادر

- أبو العلا، زيد: جواد، فلسطين - جماعة الإبداع الثقافي، غزة، 2000.
- الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، نابلس، د.د، 1993.
- الوطن عندما يخون، الجزء الثاني من تداعيات ضمير المخاطب، د.د، الصياغة الأولى/ تموز، 1994، الصياغة الثانية/10/7/1996.
- بدر، ليانة: نجوم أريحا، مصر-دار الهلال، 1993.
- البطران، مشهور: وجوه في درب الآلام، بيت لحم - دار البيان، د.ت.
- تايه، عبد الله: قمر في بيت دراس، غزة، د.د، 2001.
- حمّس، عمر: في حزينان قديم، السلطة الوطنية الفلسطينية-وزارة الثقافة، غزة، 2001.
- خليفة، سحر: الميراث، بيروت - دار الآداب، 1997.
- سليمان، أحمد: الدمية والظلال، عكا - مؤسسة الأسوار، 1999.
- صافي، صافي: شهاب، القدس - إتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2001.
- عسقلاني، غريب: زمن دحموس الأغبر، بالتعاون بين U.N.D.P واتحاد كتاب الفلسطينيين، غزة، 2001.
- ليالي الأشهر القمرية، فلسطين - رام الله - منشورات أوغاريت، 2002.
- نجمة النواتي، القدس-اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999.
- عوض، أحمد رفيق: آخر القرن، القدس - اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999.
- مقامات العشاق والتجار، فلسطين - نابلس - دار الفاروق، 1997.
- الغزاوي، عزت: ما قاله الرواة، فلسطين-رام الله- أوغاريت، 2002.
- كيوان، سهيل: المفقود رقم 2000، عكا: مؤسسة الأسوار، 2000.

- محجز، خضر: قفص لكل الطيور، غزة، د.د، 1997.

- الهودلي، وليد: ستائر العتمة، رام الله - مؤسسة الإرشاد القومي، ط3، 2003 .

- يخلف، يحيى: نهر يستحم في البحيرة، الأردن - عمان - دار الشروق للنشر والتوزيع، 997.

مصادر أوردها البحث ولم يتناولها بالدراسة:

- أبو بكر، وليد: الوجوه، فلسطين-رام الله-دار الشروق، ط3، 2003.

- البرغوثي، وداود: ذاكرة لا تخون، رام الله، د.د، 1999.

- سعادة، مازن: رائحة النوم، ط2، 2000.

- شحادة، أدمون: الغيلان، سلسلة الثقافة، 1994.

- العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، القدس - منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2000.

- نصار، محمد: أحلام، غزة - دار البشير، 1999.

ثانياً: ثبت المراجع

أ- المراجع العربية:

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: معجم لسان العرب، مج 11، بيروت-دار صادر، د.ت.

- أبو ججوح، عثمان خالد: مقاربات نقدية حول أدب عبد الله تايه في القصة والرواية، مراجعة وتنقيح: نبيل خالد أبو علي، فلسطين -بيت الشعر، 2002.

- أبو الشباب، واصف: صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948 إلى سنة 1973، بيروت-دار الطليعة، 1977.

- الأسطة، عادل: أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، السلطة الوطنية الفلسطينية وزارة الثقافة، 1998.

- قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، عكا- مؤسسة الأسوار، 2002.
- أيوب، محمد: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، القدس- اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1997.
- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي، 1990.
- التونجي، محمد: الخزانة اللغوية / المعجم المفصل في الأدب، لبنان- دار الكتب العلمية، ج1، ط1، 1993.
- حسين، سليمان: مضمرة النص والخطاب، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- الحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.
- :النقد الروائي والأيديولوجيا، بيروت-المركز الثقافي العربي، 1990.
- الخواجة، علي: جوائز الفحم، رام الله - المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2003.
- سرحان، نمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1988.
- السمرة، محمود: في النقد الأدبي، لبنان- بيروت- الدار المتحدة للنشر، 1974.
- شكري، غالي: أدب المقاومة، مصر- دار المعارف، 1970.
- الشنقيطي، الأمين: شرح المعلقات العشر واخبار شعرائها، بيروت- دار الكتاب العربي، 1985.
- صيداوي، رفيف رضا: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975- 1995، لبنان- بيروت- دار الفارابي، 2003.
- ضيف، شوقي: البطولة في الشعر العربي، مصر- دار المعارف، 1970.

- عبد الهادي، فيحاء: نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، دمشق- الأهالي للنشر والتوزيع، 1992.
- العشري، أحمد: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق " دراسة تحليلية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
- عليان، حسن: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- العمدة، هاني: ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة، عمان-الجامعة الأردنية، 1988.
- العيد، يمنى: الراوي: الموقع والشكل، لبنان- مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.
- فرشوخ، أحمد: جماليات النص الروائي، الرباط- دار الأمان، 1996.
- القاسم، أفنان: عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، بيروت-عالم الكتب، 1984.
- قاسم، سيزا: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، الكويت-المجلس الوطني للثقافة والفنون والفنون والآداب، 1998.
- موسى، شمس الدين: مراجعات ومتابعات في الرواية والقصة الفلسطينية، السلطة الوطنية الفلسطينية- وزارة الثقافة، 1999.
- الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية النشأة والتحول، بغداد- مكتبة التحرير، 1986.
- مينة، حنا: هواجس في التجربة الروائية، بيروت- دار الآداب، 1982.

- هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، بيروت- دار العودة، د.ت.
- الهواري، أحمد إبراهيم: البطل في الرواية المصرية المعاصرة، القاهرة-دار المعارف، 1979.
- وادي، طه: دراسات في نقد الرواية، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- ب - المراجع المترجمة:**
- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي، ت: د. منذر عياشي، 1993.
- جرييه، ألان روب: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر- دارالمعارف، د.ت.
- غولدمان، لوسيان: مقدمات في سيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، سورية- دار الحوار، 1993.
- فيشر، آرنست: ضرورة الفن، ت: أسعد حليم، القاهرة-الهيئة المصرية العامة، ط2، 1986.
- موير، إدوين: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، م: عبد القادر القط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت.
- M. L'Abbe.Ci. Vincent: نظرية الأنواع الأدبية، ت: حسن عون، الإسكندرية-دار المعارف، د. ت.

ج - كتب لمجموعة مؤلفين:

- مجموعة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ت: طاهر حجاز، دار طلاس، 1985.
- المهرجان الوطني الأول للأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة، القدس-منشورات جمعية الملتقى الفكري العربي (دائرة الكتاب)، 15-18 آب، 1981.
- مجموعة مؤلفين: نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة، أوغاريت، 2000.

- مجموعة من المؤلفين السوفييت: الوعي والإبداع، ت: رضا طاهر، مركز الأبحاث والدراسات الإستراتيجية في العالم العربي، 1985.

د - الدوريات:

- أحمد، صالح: سهيل كيوان في المفقود رقم (2000)، مجلة صوت الحق والحرية، الثالث والعشرون من حزيران، عام 2000.

- دحبور، أحمد: رواية " قفص لكل الطيور": فضاء من أجل طيور خضر محجز، صحيفة الحياة الجديدة، 27 / 8 / 1997.

- زيرافا، ميشيل: الرواية والمجتمع، ت: جمال شحيد، الآداب الأجنبية، ع3، كانون الثاني، 1975، السنة الأولى.

- زيعور، علي: محاولة تحليل نفسية للبطل العربي في التصوف والاثروبولوجيا، مجلة الباحث، ع3، تشرين الثاني، كانون الأول، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، 1978، السنة الأولى.

- عامر، نور: المفقود رقم 2000 خطوة جديّة في مشروع كيوان الروائي، مجلة كل العرب، الثاني من شباط، 2001.

- عثمان، اعتدال: البطل المعضل، مجلة فصول، مج 2، ع 2، 1982.

- الموسوي، أحمد جاسم: حول مفهوم البطل في الرواية العربية، الأفلام العراقية، ع3، تموز، 1973، السنة التاسعة.

- يونس، عبد الحميد: البطولة في الأدب الشعبي، الآداب، ع1، كانون الثاني (يناير)، 1959، السنة السابعة.

هـ - الرسائل الجامعية:

- القاضي، إيمان: البطل في الرواية الفلسطينية 1965-1990، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، 1995.

**An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**THE HERO IN THE PALESTINIAN NARRATIVE
FROM 1993 TO 2002**

**Prepared by
Ahlam Mohammad Suliman Bsharat**

**Supervised by
Prof. Adel Abu Amsha**

***Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master of Arts in Arabic Language, Faculty of Graduate Studies, at An-
Najah National University, Nablus, Palestine***

2005

**THE HERO IN THE PALESTINIAN NARRATIVE
FROM 1993 TO 2002**

**Prepared by
Ahlam Mohammad Suliman Bsharat
Supervised by
Prof. Adel Abu Amsha**

Abstract

This study presents a comprehensive concept about the image of the hero in the Palestinian version-in West Bank, Gaza Strip and the occupied territories of 1948. The study covers the periods of 1993 up to 2002 in which an obvious pressure has affected the life of the Palestinians as well as their just cause, being described as a period of peace. This means that such a study portrays the Palestinian society with its people and intellectuals along with the way they cope with it and their reactions and responses towards its variables and effects.

The systematicness of this research is based on the ground of making use of other similar studies presented in this respect. It also makes attempts to supplement the efforts embodied in such studies; it mainly depends on established studies in the area of the Arab and international narration-which have focused on the character and the hero, in particular. Besides, the study registers narrative texts published in Palestine relevant to the period in which such a research has started.

It looks for common grounds where most of the images of heroism presented in these novels meet, without taking into account the artistic maturity as a basis of selection, whereas the descriptive approach is the

main criterion employed to describe the images of heroism in the chosen novels.

The nature of this research requires that its material should be distributed between: introduction, preface, four chapters and a conclusion.

In the preface, this study pursues the historical track of the hero in different literary forms: of biographies, epics, myths and literary schools which include classicism, romanticism and realism. This leads to a turning point in the traditional notion of heroism and its connotations to gain the significance over the lay man, this is evident in the transition from the traditional literary forms towards the literary schools which gradually paved the way for the vanishing of heroism in the modern narrative text.

In the **FIRST CHAPTER**, entitled ‘Hero of the period’, this study presents five images of heroism: the hero as a leader, the hero as a negotiator, the hero as a band, the negative and dubious hero. All of these heroes appeared over defeated, as if they were in a great dilemma, in accord with the reality that seemed unexpectedly disappointing.

As for the **SECOND CHAPTER**, entitled ‘The Hero of political trend’, the research deals with three kinds of heroism: heroism of the Islamic trend with its fanatic and temperate images, heroism of political inconsistency, heroism of being non-aligned ideologically. All of these heroes were presented in authors’ experiences of narrative texts and their political ideologies. Among the heroes present in this research, the Islamic

hero appears to get out of the circle of disappointment which encompassed others.

In **THE THIRD CHAPTER**, entitled ‘the non-historical hero’, the study presents three kinds of heroism: public heroism, women/land heroism and resistance heroism. They were all marked negatively in spite of being out of the phase of this period. Self-criticism, which dominates over the main characters even the resisting ones, marks these heroes negatively.

In the last fourth chapter, entitled ‘the hero as the place’, in which it occupies the leading role. In this chapter, the study deals with two aspects of heroism: the place as the homeland vs. The exile, the place and its several connotations.

Having negative dimensions, the exile makes the hero/ the place more prominent. On the other hand, the appearance of the homeland doesn’t work in such dimensions, especially as its features have been changed for the home returning figures after Oslo Treaty.

The conclusion, presents the results of the study as well as the new information added to the works of the former researchers in this field.